

المسرح المصري بعد الحرب العالمية الثانية

بين

الفن والنقد السياسي والاجتماعي

« ١٩٤٥ - ١٩٧٠ »

بقلم

دكتور سامي منير حسين عامر

مدرس الأدب والنقد بكلية التربية بجامعة الإسكندرية

الجزء الأول

- البناء الفني للمسرحية
- وظيفة المسرحية اجتماعياً وسياسياً
- مسرح يعقوب صنوع - مجدي تيمور - الكسار - الريحاني - الميلودراما.
- مسرح أحمد شوقي شعري
- مسرح عزيز أباظة شعري
- مسرح عبد الرحمن الشرقاوي شعري
- مسرح صلاح عبد الصبور الشعري



الهيئة المصرية العامة للكتاب
مركز الاسكندرية

اهداءات ٢٠٠١

١. صلاح راتب

القاهرة

المسرح المصري بعد الحرب العالمية الثانية بين

الفن والنقد السياسي والاجتماعي

دكتوراه في الآداب

تحت إشراف

الأستاذ الدكتور محمد زكي العشماوي

أستاذ البلاغة والنقد الأدبي بجامعة الإسكندرية

إعداد

سامي منير حسين عامر

١٩٧٩



الهيئة المصرية العامة للكتاب
منع الاكتمال

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

عقباتنا

الجزء الأول

هذه الدراسة - بجزءها - تنقسم بالتجربة المتمرسه بفن التمثيل المسرحى للنصوص العالمية والمحلية من ناحية * وبالقراءة النقدية ذات الطابع الأكاديمى، من جهة أخرى ، مع المزاوجة بينهما فى اتزان يكشف عن السمات المتميزة لمسرحنا المصرى خلال مسيرته خمسة وعشرين عاما (١٩٤٥ - ١٩٧٠) .

ويناقد الجزء الأول من هذا الكتاب ، البناء الفنى للمسرحية ، موضحين فيه الأساس الذى يبنى عليه المسرح من أنه وسط لجنهاوى ينقل المتفرج من دوره السلبي ؛ وهو مجرد المشاهد أو الاستمتاع ، إلى دور إيجابى ، يصبح فيه

• كان لى شرف الإسهام فى حركتنا المسرحية المعاصرة ، بالتمثيل ، منذ عام ١٩٤٩ حتى عام ١٩٦٨ مستهديا فى ذلك المعيار الخبرة الفنية لأساتذة رواد أخص منهم ؛ عبد الحميد سليم (المروءة للفتنة) ، زكى طليحات وأحمد البدوى (مسرحية الوطن) ، نور الدرداش (عطيل - ثمن الحرية - القعدة - جين إير) الجريمة والمقاب - الأب - الوجة المجنونة - الهانم فى سويدرا) ، وحلى رأسهم الأستاذ نبيل الالفى (الفلاح الفصيح) وغيرهم كثير .

المعاهد مشاركا ومتفاعلا مع ما يطرحه المسرح من قضايا إنسانية أو اجتماعية أو سياسية .

وقد تكشف لنا أن المسرح المصرى قبل الحرب العالمية الثانية ، كان مسرحا يخطر نحو تكوين مستقل، تضافرت في نشأته عوامل اجتماعية وسياسية كان من أهمها مخالطة الطبقة المثقفة لآثار الفكر الأوروبي مستفيدة من التراث الأوروبي في تناولها لمشاكل المجتمع المصرى من خلال شكلين مسرحيين غالبا على الإنتاج المسرحى في ذلك الوقت وهما : الملهاة (الفارس) والميلودراما .

واقعد تناولنا - في هذا الجزء الأول أيضا - المراحل الأولى للمسرح الشعبى في مصر ، هارضين لمسرح أحمد شوقي من خلال دراستنا للجانبين القومى والوطنى اللذين ظهرا بشكل فرض نفسه على مسرحيات د مجنون أبلى - مصرع كليوباترا - قبيز - هنتر ، ، ثم عرضنا للجانب الاجتماعى في مسرح شوقي بدراسة مسرحية د الست هدى ، . ثم ناقشنا البناء د الدراى ، عند شوقي مع دراسة الخصائص الفنية لمسرح شوقي الشعبى ، و انتهينا إلى أن النزعة الغنائية في شعره واعتماده على القصيدة في بنائها العروضى وأوزانها ، وقوافيها ، قد أثر في البناء الفنى للمسرحية في معظم انتاجه .

ثم تابعه عزيز أباطه متأثرا بأسلوبه ، وزاد عليه أحيانا في مواقف الغنائية ، ما أدى إلى عدم مراعاة عزيز أباطه للواقع النفسى الداخلى لشخص مسرحياته ، وموجبه العناية للحوادث المادية الخارجية .

ومع ذلك فقد استطاع أن يعالج القضايا السياسية والقومية من خلال مسرحه مسجلا مع شوقي أول خطوة في تاريخ المسرح الشعبى العربى ، كان لها تأثيرها فيمن جاء بعدهما من شعراء المسرح .

ثم انتقلنا إلى مسرح عبد الرحمن الشرقاوي الشعري ، فاحتسب برناه انطلاقاً جديدة في مسار المسرح الشعري ، وفي المضمون الثوري والاجتماعي ، إذ التقى الشرقاوي مع مشكلات العصر وقضاياها مناقشاً لها ، وطارحاً العديد من الأسئلة التي تناولت السلطة والعدل ، وقضايا الحرية ، والالتزام ، مع تجاوز الشكل العروضي والعناصر الغنائية الذي درج عليه كل من شوقي وأبازة .

أما صلاح عبد الصبور ، الذي يعتبر خطوة أخرى في تطور بناء المسرحية الشعرية ، وفي أسلوبها ، فقد اتخذنا من « مأساة العلاج » وشخصيته هذه ، نموذجاً لنوع المهديد من المسرح الشعري ، يتناول قضايا إنسانية واجتماعية وسياسية ، فرضت نفسها على العصر ، مثل أزمة المثقفين وما تعانيه المجتمعات الحديثة من قهر وظلم وأزمات نفسية يعكسها واقع العصر .

وبعد ... فما كان لهذا العمل أن يتحدد ويخرج إلى النور لو لم يأخذ بيدي فيه أستاذي الجليل الدكتور محمد زكي العشماوي صاحب اللسان الإنسانية وشكراً لأستاذي الدكتور عبد القادر القط والدكتور عبد المحسن طاف سلام اللذين تفضلاً بمناقشة هذا البحث .

والله ولي التوفيق ؟

دكتور سامي منير

أهداء

إلى والدى الذى كثيرا ما نصحنى بالقراءة
إلى أساتذتى الذين علمونى القراءة الخلاقة
إلى رجال المسرح الذين حركوا قراءاتى نبضاً مسرحياً
إلى تلاميذى الذين تعلمت الكثير من معاشيتهم
إلى زوجتى وبنى منى ومها

إلى الإنسان الذى جمع كل هذه الحيات السابقة

وهو يعلم مدى إيماني به م. ز. ع

أهدى هذا العمل المتواضع شاكراً ٩

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

الباب الأول

المخط الاجتهادى والسياسى للمسرح المصرى
فى دور التكوين

الفصل الاول : البناء الفنى للمسرحية ووظيفتها اجتماعيا وسياسيا .

الفصل الثانى : الفن المسرحى فى مصر فى دور التكوين : روافده ، وأبرز

اتجاهاته .

التأثير .

الفرس الأول

البناء الفني للمسرحية ووظيفتها اجتماعيا وسياسيا

حاول الإنسان منذ قديم الزمان أن يستكشف نفسه وسط خضم الحياة الهائل ، وأن يعرف الأبعاد التي تنتهي عندها قدراته وطاقاته ، مؤكدا في كل حالة وجوده ، وقيمة هذا الوجود

وقد أمضى في هذا الكشف العصور بعد العصور ، وما زال كل عصر جديد ، يحمل إليه الجديد من الوسائل التي تفيده في هذا الكشف للوصول إلى مزيد من التجديد

وخلال هذا الكشف معبرا عن أحلامه ، وعن رؤيته للعالم ، وعن إحساسه المتدفق بالحياة ، جعل من نفسه راقصا ، وموسيقيًا ، وشاعرا ومثالا .

ولكن كل فن من هذه الفنون قد لا يكفي الإنسان ليترجم عن حياته المركبة ، لذلك نجد الإنسان في محاولة كبيرة مضمّنة للجميع إلى بعد بعيد . بين كل وسائل التعبير في فن كبير هو المسرح .

ولو سألنا مجموعة من مرتادي المسارح عن السبب في ذهابهم إلى المسرح ؟ فقد نحظى منهم بعدد من الإجابات المتباينة .

فقد يجيب أحدهم : إنما أذهب إلى المسرح لأتقن نفسي ومثالي ، أتنقش أريد أن أريح رأسي من هراء التفكير ، باختصار أتنقش لا أريد أن أفكر .

بينما يجيب آخر : « عندما أريد أن أفكر ، وأتأمل فيما يدور حولي في

هذه الحياة التي نعيشها . أتوجه إلى المسرح لعل أجد فيه ما يشد تفكيري
وخيالي ، إني أحب المسرحية التي تتغلغل في كياني وتهزني هزا ، .

ولعل ثالثا أن يقول : « إني أذهب إلى المسرح لأسرى عن نفسي . لأضحك ،
لأمضي وقتا مملوا بالمرح والتخفيف من أعباء الحياة ، .

وربما برزت لنا الإجابة التي تقول : « أود أن أجد الرواية للمتعة التي تنهني
عندما أذهب إلى المسرح ، .

وتحضرني أيضا تلك الإجابة و أحب أن أجد نفسي في ذمرة من الناس
اكتفهم الظلام من كل جانب ، وقد شد انقباضهم وإهتمامهم صوب شيء واحد :
للمسرحية التي يشاهدونها على خشبة المسرح ، .

ولا مناص من أن تفرض الإجابة التالية نفسها : « إني أذهب إلى المسرح
لأشاهد نفسي على خشبة المسرح ، فشخصية البطل هي مرآة آمالي وأحلامي ،
وجو المسرحية العام هو البرقعة التي تنصرف فيها آلام حياتي ، تخلص من واقعها
المر ، ولو إلى حين ، .

وربما شملت إجابة أحدهم كل هذه الإجابات مجتمعة ، فضلا عن أن كثيرا
من الناس يذهبون إلى المسرح ليشاهدوا غيرهم على خشبة المسرح بعد ما أدوا
هم دورهم على مسرح الحياة ، وشاهدوا غيرهم من الناس .

وهكذا نستطيع أن نلج في الاجابات السابقة شبه صيغة عامة - مشتركة إلى
حد ما - وهي ، اشتغال المسرح على عنصر الحياة ، إذ الجمهور بمعايشته ، للفعل
الدرامي ، أمامه على خشبة المسرح في مقاعدة ، يحس بالحقيقة الحية لهذا الفعل
الدرامي لأنه يواجهه مباشرة منبعثا من كيان إنسان ، مشاركا الآخرين في
استقبالهم لهذا الفعل ، وهذا هو لقاء الحياة ، الذي يضع بذرة كاتب

المسرحية ، ملهاة كانت أم مأساة أم د مليودراما ، أم د كوميديا سوداء . .
« فالإنسان يطمح إلى أن يكون أكثر بما هو يريد أن يكون أكثر اكتمالا
فهو لا يكتفى بأن يكون فردا منعزلا ، بل يسعى إلى الخروج من د حرمة ،
حياته الفردية إلى د كلية ، يرجعها ويتطلبها ، إلى كلية تحف فرديته بكل ضيقها
حائلا دونها ، وهو يشعر بأنه لا يستطيع الوصول إلى هذه الكلية ، إلا إذا
حصل على تجارب الآخرين ، وهي التجارب التي كان يمكن أن تكون تجاربه
أو التي يمكن أن تكون تجاربه في المستقبل » (١) .

وعلى ذلك فالإنسان أثناء مشاهدته للمسرحية ، يتلقى المجهود البشري العام
الذي يبذله الإنسان في سبيل التطور والرقى ، معجبا باتسار الإنسان لخلق حياة
أفضل ، ومدركا لمراحل التطور ، لكي يتبين مواضع التقصير أو الإحادة فيها .
فيغير من منهجه في الحياة ، أو أسلوبه في التفكير ، أو مذهبته العامة التي تخطط
لحياته ، وتنظم وجوده .

إن أم ما يشغل الكاتب المسرحي هو الإنسان - الإنسان فيما يأتي به من
أفعال ، وفيما يمانيه من شقاء . فهنا ، وهنا فقط ، توجد مادته ، فوضوؤه
الدائم هو د الإنسان وتجربته . .

لكن ، كيف يعالج الكاتب المسرحي مادة موضوعه هذا ؟

لا بد لكاتب الدراما من اتجاه معين نحو الإنسان ، لابد أن يشعر نحوه بحب
عميق ، أو حطف كبير .

لكي يصور الكاتب شخصياته عليه أن يلفي شخصيته ، أو يتناسى ذاته ،

(١) « الاشتراكية والفن » — تأليف ارنست فينغر — ترجمة أسعد حليم — دار الهلال —
يونيه سنة ١٩٦٦ ، ص ١٧ .

إنه يدخل في عقول شخصياته . ليتكلم من خلالها وهو لا يستطيع أن يفعل ذلك ، إلا إذا تعاطف تعاطفا قويا مع هذه الشخصيات على اختلافها . إنه لن يستطيع أن يقدم لنا صورة أئينة ، لا نحيز فيها ، إلا إذا نسى ذاته ، وتعاطف مع شخصياته ، بحيث يبكي مع الباكين ، ويبتهج مع الفرحين

ليس هذا كل ما الإمر ، إذ إن هناك شيئا آخر يميز عقلية الكاتب المسرحي وهو قدرته على أن يقف على أبعاد متساوية من شخصياته فهو إذا كان أقرب إلى شخصية منه إلى أخرى ، فقدت الصورة موضوعيتها .

وما دام الإنسان هو هادة الكاتب المسرحي ، وما دام العطف هو إتجاه الكاتب نحو مادته هذه فإن الوسيلة الوحيدة التي تمكنه من التعبير الدرامي ، الكامل ، هي أن يدمج الفرصة للإنسان بالكي يكشف عن نفسه بنفسه ، كشفا مباشرا ودون تدخل من جانبه . وبذلك تستطيع الشخصيات أن تقول أي شيء ، وتدل بكل ما يختار على بالها من أفكار وآراء .

ونمتد الأستاذة إليس فيرفور ، أن عناصر المسرحية يتحول بفعل هذا العطف والقوى الناتجة عن حق العاطفة ، والفكر والادراك الشعري ، إلى عمل درامي يطبع بالحياة ، إذ أن العلاقة بين هذه العناصر ، تصبح علاقة مثمرة بفعل هذه القوى ، فيصبح الشكل مغزى ، ويصبح نفسه جانبا من المعنى المسموع للمسرحية ، ويصبح الحوار أكثر من مجرد وسيلة لعرض الحدث والشخصيات ، إذ ينقل إلينا كل ما من شأنه أن يشرح لنا العلاقة التي تربط عالم المسرحية بالعالم الأكبر ، (١) .

(١) أنظر د الإبعاد الدرامية The Frontiers of Drama تأليف

U N A Ellis Fernor عرض : محمد جمال امام بمجلة « المجلة » عدد ١١٤

أبريل سنة ١٩٦٦ ، ص ١٢٢ ، ١٢٤ .

فالمحدث المسرحى : يمكن الوجود من خلال أفكار المسرحيه الجريه ،
وعلاقتها المختلفه المتشابهه ، بالأفكار الكليه فى واقع الحياه حين يكتشف
الكاتب المسرحى الموهوب ما فيها من إمكانيات تؤدى إلى إحداث تحول كفى
فى حياة الناس .

ذلك أن شعوره بالشفقة حيال بنى البشر يدفعه إلى القلق فتحل به لحظات يجد
نفسه فيها يفكر بطريقة مفككة فى غير ارتباط ، ولا تلاحم شاعرا فيها بدوافع
مختلفه ، يمكن أن تتمايش جنباً إلى جنب ، وتعرض فيها بينها ، وتتابع فيها
الصور أمامه بصوره شبه فوضويه مختلطه فى رأسه محدثه ما يشبه الخلل الذهني ،
لأنه يجابه بمجموعة من الخلافات ، والاتفاقات مما ، فهو يلتقى عن مجتمعه بمجموعة
من القيم يحترمها ويقدرها ، وفى الوقت نفسه يتلقى منه قيما وتوجيهات أخرى
لا يستطيع أن يحترمها ، ولا يستطيع أن يتقبل وجردا جنباً إلى جنب مع القيم
التي أثارت احترامه وشعور التقدير لديه . وعندما يكتشف هذا التناقض ، فى
موقف مجتمعه ، يبدأ عنده الصراع فهو يكتشف شيئاً ففياً أنه يختلف عن جماعته فى
وجهة نظره تجاه القيم المتضاربة . فيحاول تقديم وجهة نظره التي تقاين مع مفاهيمهم
ويزداد الخلاق فى عقله الخلاق يوماً بعد يوم ، فالكاتب المسرحى لا يفتأ ازل
عن رأيه ، وكذلك لا يقتنع برأيهم ، وينمو الخلاف فى نفسه ، ومع استمرار
المحاولة للتغلب على آرائهم ، وبذلك فالكاتب المسرحى لشق الجهود ، يتولد إيمان
الكاتب الدرامى للأسلوب الذى يقدم به وجهة نظره ، ولا يفك يتقن الترين
على هذا الأسلوب ، وتتبدل تبعاً لذلك مشاعره ، إزاء عمله حتى يتحدد الشكل
المسرحى النهائي الذى يضع فيه الكاتب خلاصه تجربته ، ناهياً معها نقطة البداية
غالباً (١) .

(١) انظر « النظرية فى الفن » = د . مصطفى سوبف / الهيئة المصرية العامة للكتاب

فخلق المؤلف مسرحيته أشبه بمسيرة في غابة ، أو هي عملية إستكشاف وتنقيب
عن حقائق مجهولة ، هذه الحقائق قد تكون مجرد رواية بالنسبة المؤلف نفسه في
الوقت الذي يبدأ فيه الكتابة أو المسيرة ، لهذا كان لزاما على مؤلف المسرحية أن
يتحكم في المادة المتوفرة المتناقضة في أعماقها ليحولها إلى شكل موضوعي عن طريق
فهمه للقواعد والأشكال والحدود والأساليب التي تمكنه من ترويض هذه الطبيعة
المتردة ، وذلك يلقي على الكاتب المسرحي عبئا شديدا ثقل ، ويكبله بسلسلة
محكمة الحقائق ، عليه أن يخلص نفسه منها ، وأعطى حلقات هذه السلسلة تتمثل في
نوع الفكرة التي يختارها الكاتب وفي طريقة معاملتها .

إن على هذه الفكرة أن تكون قوية جريئة ثورية ، يطلقها الكاتب من
عقلها ، كما تطلق القذيفة ، ثم يتركها تتخذ المسار الذي ترتطية نفسها ، فتنشئ
لنفسها علاقات ، وعلاقات مضادة ، توافق آراء الكاتب حينها ، وتعارضها أحيانا
بل وتسخر من هذه الآراء ، وتنفيذها في بعض الأحيان .

ذلك دائما دأب الفكرة الدرامية ، ما إن تخرج من رأس الكاتب ، حتى
تتخذ لنفسها حياة منفصلة عنه ، وإرادة ليست بالضرورة تابعة من إرادته .

وربما يشور لدى القارئ هنا سؤال ، هما إذا كان ما نقوله يعني ألا يفكر
الكاتب مقدما في تحديد فكرة معينة ينشئ على أساسها مسرحيته ؟

جوابنا : لا بأس بالفكرة أساسا مسبقا لمسرحية ما ، ولكن على الكاتب أن
يكسوها الدم واللحم ، أو القليل : عليه أن يتركها تخلق لنفسها هذا اللحم ، وتجري
في شرايينها الدم اللازم لبقائها .

فالموضوع الجيد في المسرحية ضرورة من ضرورتها ، شأنه في ذلك شأن النعم
الجيد في القطعة ، السيمفونية ، ففي الموسيقى ، تعتبر النغمة الجيدة . هي تلك

التي تحمل في جوفها توليدات عدة د لالحان مرفقة ، فإ يكاد يثمر عليها الموسيقى
د حتى يجدها كالحبل بالتخريجات ، التي يستطيع أن يملأ بها حركة د سيمفونية ،
بأكلها ، في حين أن النعمة الرديئة تولد صباء حشوا ، هاقراً حقياً ، يجادل
للموسيقى عبثاً أن يستخلص منها شيئاً .

فاذا أحسن المؤلف المسرحي إختيار موضوعه ، فإن قبداً آخر سرعان
ما يظهر ذلك أن قلبه الدراى يفرض عليه أن تجرى الحوادث دائماً من أفواه
أشخاص يتجادلون ، وإذا تحاوروا فلا ينبغي أن يظهر المؤلف بينهم أو يتدخل
فيما يقولون ليصل ما غمض من أحوالهم وتصرفاتهم ، بينها هذا كله يمكن مباح
القصى الذى لا حرج عنده - كلما غمض موقف - من أن يدخل بنفسه واصفاً
محللاً مفسراً ما يجرى في رؤوس أشخاصه من أفكار ، وما يحدث في نفوسهم من
انفعالات .

أما المسرح فهو د قناع يضعه المؤلف على وجهه ، حتى ولو كان يتحدث من
تجاربه الذاتية وآرائه الشخصية ، (١) .

ففى المسرحية تستطيع الشخصيات أن تقول أى شيء ، وتبدل بكل ما يخطر
على بالها من أفكار وآراء ، قد تعاقب ما هو متعارف عليهم في حياتنا التقليدية ،
لأن الذى يتحدث هو الشخصيات المسرحية وليس المؤلف .

صحيح أن المؤلف هو صانع كل شيء ، ولكن إخفاءه الكامل وراء
الشخصيات يعطيه من الحرية ما يستطيع به أن يحرك الشخصيات حتى يصل

(١) أنظر : من الأعمال المختارة — يوجين يونسكو — ١ سلسلة المسرح العالمى
الكوتبية ، ترجمة وتقديم حمادة إبراهيم ص ٢٣ أكتوبر ١٩٧٢ تحت رقم ١/٣٧ .

بتصويره لحالة الفردية الخاصة إلى حقائق أهم وأشمل من تلك التي ألهمتنا الأدب
الفني الذاتي الأول .

والسكة رغم هذه الحرية ، فإنه مغلول اليدين ، مطلوب منه أن يخلق أشخاصاً
دون أن تقع عليهم نقطة من مداد قلمه ، تفضح وجوده ، أو تكشف أن خلف
مخلفاته مؤلفاً - حديثهم - وحده فيما بينهم - هو الذي يجب أن يخلفهم - وهذا
الحديث بالوانه المختلفة ، هو الذي يميز طباع كل منهم عن الآخر .

وهذا الحديث أو الحوار باعتباره - إلى حد بعيد - أداة المسرحية التي تقع
عليها أعباء كثيرة ، لا بد منه أن تعرف قصة المسرحية ، وما انطوت عليه من
حوادث لمواقف ، ولا ولا يقصها علينا بحكاية وقعت في الماضي ، والسكة يقيمها
أمام أعيننا في الحاضر بحية نابضة تتحرك .

ولو قرأنا مسرحية ديسوفركليس ، أو شيكسبير ، أو دمولير - اليوم
وغداً - كما قد قرأنا قبلنا أجيال خلال قرون طوال سابقة ، فإن الحوار فيها
يبرز أشخاصاً مائلين حاضرين ، يتكلمون ويتحركون في حاضر دائم ، يعيشون
حوادثهم أمامنا مباشرة ، محددات لنا تكوين الشخصيات وطباعها ودخائلها
النفسية .

ثم إن الحوار لا بد له أن يكون لنا حوادث ومواقف المسرحية باللون الملائم
لنوع المسرحية ، فإن كانت مأساة تخير من الألفاظ ما يشير في نفوسنا الرهبة
والجزع والجلال والخشوع ، وإن كانت ملهسة انتقى من العبارات ما يعجب في
قلوبنا روح الفكاهة والمرح والسخرية والعبرة .

فالحوار يخلق طابعاً معيناً لكل مسرحية مغايراً بين أحوالها ، وإن كان

المؤلف واحداً .

فهذا الجو الفاعري المأسوي الذي ينبعث في بعض مراقب مسرحية «أوديب»
لتوفيق الحكيم ، يختلف عن الجر المرح الذي وضعه نفس المؤلف في مسرحية
«المعلم كندوز» .

ففي الملك «أوديب» يقول أوديب : «... نادني بأى وصف شئت فأنت
«جوكاستا» ، التي أحبها ، ولن يغير شيء ما بقاى ، فلا تكن زوجك أو ابنتك ،
فما تستطيع الأسماء ولا الصفات أن تبدل ما رسخ في القلوب من العطف والود ،
ولتكن «انتجونه» ، وأخوتها أولادها أو أشقاء ، فما يستطيع وضع من هذه
الأوضاع أن يغير في نفسى ما أكنه لهم من الخنسان والحب ... اعترف لك
يا «جوكاستا» ، أنى تلاميذ الضربة وكدت بها أنوء ، ولكنها ما استطاعت قط
أن تمنعني أبدل شعورى نحوك لحظة واحدة .

فأنت هي «جوكاستا» دائماً ، وهما اسمع من أنك لى أم أو أخت ، فلن يغير
هذا من الواقع شيئاً ، وهو أنك عندى دائماً : «جوكاستا» (١) .

أما في عمارة «المعلم كندوز» فتجد مضمداً يوحى حواراً بموقف كوميدى
حين يحضر شاب مع والدته بغية إستئجار «شقة» ، في عمارة المعلم بينما «كندوز»
يظن أنه جاء لينخطب ابنته : -

الأفندى «ولا أغنى عليك أن الموقع أعجبنى

كندوز مفهوم على ناصيتين

الأفندى لذلك أسرعت إلى والدتي وقلت لها أن حظنا سيكون سعيداً لو

كانت لنا قسمة في هذه العمارة

(١) الملك أوديب — توفيق الحكيم ص ١٦٧ الطبعة الثانية سنة ١٩٥٧ مكتبة الآداب
بالجاميز .

- كندوز تنجبنى صراحتك
الافندى وعندما قيل لنا أن الكلام مع حضرتك ، لم نكن نتصور أنك
ستقابلنا بهذا الظرف والطف
- كندوز ياسلام واجب علينا
الافندى إذن ليس عندك مانع من أننا نكتب العقد
- كندوز هذا يوم المني
الافندى في أقرب وقت ، إذا سمحت . اليوم مثلا
- كندوز (في دهشة) اليوم اليوم ؟
الافندى وما المانع ؟ خير البر عاجله
- كندوز اليس الاصول أننا نقرا الآن الفاتحه ، وبعد ذلك نجعل المقصد في
موعد قريب ؟
- الافندى وما لزوم التأجيل ؟ أمي مغفولة الآن ؟
كندوز أبداً
- الافندى ما دامت خالية فاضية
كندوز فاضية وحياتك لا يبعثها غير الوراق
- الافندى البياض نظيف طبعاً والالوان على ذرفك
كندوز البياض واللون والشكل هذه مسألة مزاج ، ثم دعك من كل هذا
الكلام ، العبرة بخفة الدم
- الافندى الماهرة دوماً خفيف يامعلم
كندوز رجعتا للماهرة ؟
- الام والله يامعلم لا هذا ولا ذاك ، العبرة بالمعرفة الطيبة ، وأنت راجل
طبيب وإنسان
- كندوز هذا من أصلك يااست

- الأم فقط كان فرضنا تنهى الموضعر بالمجل
 كندوز العجلة من الشيطان يا ست تمل حتى تعريفيها وتشاهدتها ، ربما
 يكون فيها عيوب ، ولا كامل إلا سيدنا بحمد عليه الصلاة والسلام
 لو سمحت لنا بمشاهدتها
 الأم
 كندوز ضروري أنا لست بالرجل البادي ، أنا راجل متور ، عندي مفهومية ،
 وأسير مع الدنيا ، حالا تشهدونها بمنتهى الحرية
 الأم هي كبيرة ؟
 كندوز كبيرة ؟ ابدأ صغيرة جداً وحياة شرفك
 الأم أحسن ، نحن لا يناسبنا غير الصغيرة ، المحندقة ، لأنى كما نرى ،
 ليس لدينا من عائلة غيرنا أنا وابقى هذا الشباب
 كندوز ربنا يبارك ويكثر لكم الانجال
 الأفندى هي جديدة يا معلم أو سبق أن كانت ؟
 كندوز (مقاطعاً) جديدة جديدة ، لم يسبق لها أبداً ، أنت أول بنتها
 الأفندى وطبعاً مقفولة
 كندوز (محتجاً) هيب هذا الكلام يا حضرة الأفندى ، مقفولة ، طبعاً
 مقفولة نحن أباً عن جد عائلة محافظة والحمد لله ، كله كوم ، وهذا
 كوم : أنا ابن سوق صحيح ، لكن الشرف عندي هو الأول
 وهو الآخر ، روح أسأل عنى اكبر ، شنب ، يقولك ، المحلم
 مدبولى ، أسد
 الأفندى (ماخوذاً) أنا غلطت ؟ (١)

(١) مسرح المجتمع / توفيق الحكيم ص ٣٠٦ ، مكتبة الآداب — الطبعة النموذجية .

ويتضح لنا من عذبن المثلين للحوار أن من وظائفه الأساسية خلق الجو المسرحى الملائم لنوع المسرحية ، مأساة كانت أم ملهاة بالاضافة إلى أنه ينبغي من المراجع النفسى للمخفيات المسرحية أن عبارات الحوار - التى يرسلها المؤلف المسرحى إرسالا على لسان شخصاً ما من أشخاص المسرحية هذه العبارات تكون محملة بمختلف المهام ، ففيها أخبار محادثة ، وفيها تكون لشخصية ، وفيها خلق لجر ، ومنها تلوين لروح مظلم أو مفرح مثاماً كمثل العبارة الموسيقية التى تنطلق محملة بالنغم ، الذى يروى ويبارون ، ويكون ، ويثير كل هذا فى لحظة .

فوجه القبه بين إيقاع الحوار المسرحى وإيقاع العبارة الموسيقية لا يمكن فى الغالب إنكاره .

فتجب أن تتوافر لكلمات الكاتب المسرحى وعباراته تلك القوة الغريبة التى تنفذ بها كالسحر من خلال الأضواء المسرحية إلى آذان المتفرجين وإلى قلوبهم والعاملان اللذان لها أثر كبير فى إبراز كلمات المسرحية وعباراتها ، والنفاذ بها إلى أسماع الجمهور هما دساسة الكاتب بالإيقاع والاتزان ، ثم دساسته بالترقيت ، وكلاهما الحاسنين تعتمدان على أذن الكاتب نفسه ، على معرفته متى يزيد فى سرعة كلامه ، ومتى يخفض منها ، (١) .

إن إيقاع المسرحية يكمن فى علاقة هذه الفقرة من فقرات الحوار بكل فقرة أخرى ، وفى ثنائيا كل فقرة تكمن العلاقة الإيقاعية الموروثة بين الكلمة والكلمة هذا الانسجام الغامض المبهم بين كل جزء وجزء ، وبين كل جزء والكل ، ذلك الانسجام يعطيا هذا الذى نسميه الحياة .

(١) فن الكاتب المسرحى - تأليف : روجرم . سفيلا (الابن) ترجمة درينى خشي

ويمكننا أن نفهم وجه الشبه بين إيقاع الحوار ، وإيقاع المادة الحية ، يمكننا أن نفهم فكرة الإيقاع في صورة أحسن ، إذا لاحظنا كيف تفارق الحياة المخلوق الحي حينما تضطرب العلاقة بين الجزء الواحد ، وبين الكل اضطرابا يكفي لأحداث الموت .

فكل فقرة من الحوار لابد أن يكون لها صلة بنمو المسرحية ، وتطورها ، بمعنى أنها لابد أن تكون داخلة تحت مفهوم لفظة « دراما » التي تعني السير إلى الأمام باستمرار ، وذلك من خلال فعل وكلام محتسومين إلى غاية أو نتيجة محترمة .

ففي مسرحية « بعد أن يموت الملك » لصالح عبد الصبور ، نستطيع أن نبين في هذا الجزء الذي سنقدمه من حوارها أنه نتيجة للإيقاع العام الذي وصلت إليه الأحداث في تلك المملكة المتهاوية ، حين تطلب الملكة (وهي في رأي رمز لمصر) من ولدها (المستقبل) أن يتولى أموره ، ويجلس على العرش بعد موت (الملك) .

الملكة : « يا ولدي أعقد تاجك فوق جبينك

وتربع في عرشك

« يحاول الشاب أن يضع التاج على رأسه فيفتك قطمسا .
يجلس على كرسي العرش ، فينهار به ، يحاول أن يحركه ، فتتهز
جدران الغرفة وتسقط أستارها ... يخوض في العناكب » .

ما هذا ؟ قصر ملعون لعنته جنيات الموت العطشى

للتخريب والهدم

لا أبصر حولي إلا ماهر منهار ساقط

أو مهدم متحطم
هل كائنة في التاج ، وفي خشب العرش
وفي جدران القاعة .
في الأستار وفي درجات السلم
في شعر لحى هذى الأشباح المرتاحة
أمى السوس ؟ أم الموت ؟ أم اللعنة ؟
ماذا أفعل ؟
ماذا أتلقى من جائزة بعد الحلم وبيعا أمر وبيع ؟
بشعور المستقبل ؟
بل من أين بداية هدى ؟
من أى بداية ترميم الملك المنهشم
أبدأ من هذا الركن المعتم
أم من هذا الركن المتهدم ؟
سأزِيل بقايا الماضي ، وأعيد بناء القصر . (١)

فهذه الفقرة السابقة من الحوار تشتمل في ذاتها على الإيقاع الرئيسى للمسرحية كما أنها نتيجة حتمية لتسلسل المشاهد والفصول دون اعتساف أو انحراف عن الخط الأساسى المؤدى إلى عقدة المسرحية ، بعد أن سيطر على هذه المماكة ملك مدمر إذا لمس شيئا أصابه بالفناء حتى لقب بـ :

الموت ... الموت للماضى ... الموت الغافى ... للموت المتحرك ... الموت
الادظم ... الموت الامنم ... الموت الأكبر

(١) مسرحية « بعد أن يموت الملك » ، تأليف صلاح عبد الصبور ، ص ١٤٨ ، الطبعة الأولى سنة ١٩٧٣ — المؤسسة العربية للدراسات والنشر — بيروت — لبنان .

كانت لسته أو خطوته أو نظرتة معناها الموت

لمس النهر فمات النهر

لمس القصر فمات القصر

لمسكم أنتم ... متم ... أنا أيضا ميت (١)

فلا شك أنه لن يخلف وراءه بعد موته الا عرشا متهاويا ضربت عليه
العناكب بنفسهما .

لهذا فكل حوار ليست له صلة مباشرة بهنو المسرحية ولطورها ، يجب
استبعاده ، وكل فقرة لا تساعد على هذا النمر للوصول الى عقدة المسرحية
على كاتب المسرحية الا يهشرها حشرا وإلا أدى ذلك إلى خطر إضاعة تيسار
الفعل ، وإضاعة الهدف الاساسى الذى يعمل المؤلف جاهدا على إبعاله (٢) .

(١) قص المسرحية ، ص ٩١ ، ٩٢

(٢) كثيرا مايجد المؤلف نفسه يواجه صعوبة في توصيل بعض الموضوعات إلى جمهوره عن
طريق إدخالها في الحوار المباشر لشخصياته ، فبعض هذه الموضوعات ماهي إلا أفكار تدور في
ذهن شخصياته ؛ وفي الموقف الطبيعي لاتذيع هذه الشخصيات تلك الافكار بصوت عال . كما
أنه قد يحتاج الى أن يوضح لجمهوره بعض الاشياء التي تساعد على فهم المسرحية . يتما
لاتدور تلك الاشياء في التفكير الطبيعي لشخصيات المسرحية .

من أجل هذا يضطر المؤلف الى اللجوء الى الحيل ، أو ابتداع وسائل فنية يحطم بها
تلك القيود ، أو يحاول أن يدور حولها بحيث يتوصل الى أقصى استخدام للمضمون دون
التفريط في متطلبات الشكل الدرامي من حيث التركيز وقواعد الاحتمال والضرورة . كما استخدام
الجوقة ، وكاللجوء الى المونولوج أو كالصور الخيالية الموحية بنقل التجارب العاطفية القوية
بصورة أكثر تركيزا ، الى غير ذلك من التعبير الدرامي ، كلها محاولات قديمة متجددة
للتغلب على هذه العقبة من عقبات الشكل الدرامي .

فالحوار بوصفه أداة طبيعية للكتابة المسرحية هو التاج الطبيعي لكل من التحضير والتفكير الذى يجرى خلال المواقف الدرامية ، كاشفا عن الصراع الذى هو فى حقيقته « لباب الدراما » ، والذى به يتم تطوير كل من الشخصيات المسرحية وبلورة عقدها .

فأول ما يلفت نظر المتفرج ، وآخر ما يرن فى أذنه قبل إسدال ستار الحتام هو هذا الصراع الذى نشب بين غريمتين ، بين عاطفتين ، بين عقدين ، بين فكرين ، بين جيلين متناقضين .

ان الدفقة الساخنة التى تهاب العمل المسرحى كاه مصدرها وأصلها هو الصراع ولا أحب هنا أن يتبادر الى ذهن أحد أن مظهر هذا لابد أن يكون شجارا مفتوحا صريحا ، فالمشاجرة والامساك بالحناق والسب والصفع ليست بما يفخر به كاتب مسرح يحترم فنه ، كما أن المغالاة فى الصراخ والترعد والترقيق والتحقيق ليست من الصراع فى شيء ، ان الصراع فى المسرحية أعمق من هذه المظاهر السوقية المبتذلة ، وهو أكثر تركيبا وتعقيدا مما قد ينشب فى السوق حول شراء سلعة من السلع ، كما أنه ليس بالضرورة صاخبا صارخا ، ربما اتخذ صورة ساخنة أقرب إلى الصور السرقية فى بعض الأحيان ، ولكنه غالبا لا يكون كذلك ، أنه يبدأ كما تنطلق التيارات فى أعالي البحار دارمة متدفقة ، بينما سطح المحيط ساكن هادى .

والى هذا أشار محمد جمال أمام فى مرضه بمجلة «المجلة» لتأخيرا لكتاب :

The Frontiers of Drama « الابداع الدرامية » عدد ١١٢ أبريل سنة ١٩٦٦ ،

الصراع قد ينشب بين أم وأبنا ، وهو حينئذ كما يأخذ من ألوان الغضب والسخط والنزعة للسيطرة ، يأخذ من ألوان الرحمة والحنان والاستغاثه بمواطن الأمومة والبنوة ، فهو يدور ساخنا طوال الوقت ، ولكنه هادىء مكثوم معظم الوقت ، حتى حين ساعة الانفجار .

أن الصراع يحكم المسرحية من أولها الى آخرها ، عاملا على تصاعد المسرحية الى غايتها بانتظام واطراد .

ولا يفسرين الى ظننا أن ما يشهد الصراع هو تراكم الحوادث بعضها فوق بعض ، كما لا يجب أن نخلط بين الحوادث والاحداث (الأعمال) .

الحوادث فى المسرحية شأنها قليل ، وإن ما يسميه نقاد المسرح الغربيون بالاحداث أو الافعال يختلف تماما عن كلمة حوادث ، فالمسرحية قد لا تقع فيها حوادث كثيرة ، ومع ذلك تكون هذه المسرحية حافلة بالاحداث أى حافلة بما يحرك الصراع .

إن الحوار قد يحرك الصراع ، والحوادث قد تدفع على تحريك الصراع ، ولكن عناصر أخرى هامة وكثيرة هى التى يعول عليها فى هذا المجال ، عناصر بعضها ظاهر مادى واضح ، وبعضها مستتر مضمحل .

فحين يلتقى البطل بالبطل ، أو البطلة بالبطل فوق صفحات المسرحية ، لينسجا موقفا من المواقف المسرحية ، يشتبك الفكر بالفكر ، والوجدان بالوجدان ، فتأجج النص ، ولو لم يحدث الارتطام المادى .

إن إشارة للمؤلف - خلال النص المسرحى - بالترقب ، أو بأنين فى الظلام ، أو بإشارة من ذراع لاتقاء خطر مرتقب ، أو بتساقط دمعة ، أو بخطوة فى

إتجاه الخصم ، أو بدفعة في صدر المحب ، أو بجلطة اليأس مرخبا ذراعيه ،
أو بإغلاق نافذة في وجه ربح ، كل هذه أحداث تصنع باطرادها نمو الصراع .
ولقد اتسع مفهوم الصراع الدرامي بعد الحرب العالمية الثانية - نظرا
لتغيرات اجتماعية وسياسية تركت صدها في حياتنا المصرية (١) فأصبحنا نرى
أنماطا جديدة من المسرحيات ، لا تتضمن صراعا محمدا ومركزا بين طرفين ،
هذا مع ضمان الوظيفة التي كان الصراع بمفهوه الضيق يؤديها في للمسرحية
التقليدية . ونعني بهذه الوظيفة توليد الحركة الدرامية على المسرح ، سواء أكانت
حركة خارجية بين الشخصيات ، أو حركة داخلية تجري داخل النفوس ،
فالمسرح في جوهره فن حركة ولا أدل على ذلك من أن لفظة « دراما » الاغريقية
الأصل مشتقة من نفسها من أصل يعنى الحركة *Drauve* فإذا فقدت المسرحية
الحركة فقدت طابعها الأساسى وخاصيتها المميزة كما أنه لا بد أن تكون الحركة في
المسرحية مسببة ومبررة ، ولكل حركة مقدماتها وبواعثها . وحتى اليوم لا تزال
المفاجآت التي تسمى بالانقلابات المسرحية *Coups du Théâtre* ، عينا كبيرا في
التأليف المسرحى السليم باعتبار أن الحياة والطبيعة كلها خاضعة لقانون السببية العام
المطلق ، فلا بد لكل تصرف من باعث ، ولما كان المسرح « آة » أو مجهرا للحياة ، فلا بد
أن ينعكس فيه هو الآخر قانون السببية المسيطر على الحياة كلها وذلك باستثناء
دعاة اللامعقول الذين تمردوا على قانون السببية والتزام الحياة له ، وقالوا بأن
الحياة في حقيقتها عبث وسلسلة من المواقف والأحداث التي لا تقبل الفهم على
أساس من قانون السببية وبالتالي فلا محل في مثل هذه المسرحيات لتطبيق
الاصول الدرامية بما فيها الاقتناع والمعقولة والتفسير ما دامت هي نفسها

(١) أنظر « وجهة نظر » للدكتور زكى نجيب محمود ، بحث بعنوان « تيارات الفكر
والأدب في مصر المعاصرة » من صفحة ٦١ الى نهاية ٧٠ / طبع مكتبة الانجلو المصرية سنة
١٩٧١ الطبعة الاولى .

تجسيدا للامعةولية الحياة وعيها ^(١) * إلا أنه يمكن استنباط الصراع فيها من خلال المواقف والحوار الممزق الذي يعبر عن التمزق النفسى الذى يعانيه انسان العصر فورا . ذلك التمزق الظاهرى دفع الانسان بأن يخلق حتى يعمل على تغيير هذا العبث .

ولعل موفق الحكيم قد هرب العبث فى مسرحيته « باطالع الشجرة » وفى مسرحية « الطعام لكل فم » ، ويظهر هذا العبث فى حوار مسرحية باطالع الشجرة :-

الزوجة - النوافذ التى اعتاد النظر منها نطل على أشياء تتحرك
المحقق - ولكنه منذ أن ترك الخدمة ، وتقاعد هناك يعد يرى شيئا يتحرك
الزوجة - انه يرى الشجرة تتحرك

المحقق - نعم الشجرة

الزوجة - (ناظرة اليها) لماذا فعلتم بها هذا ؟ انه سيحزن حزنا شديدا
المحقق - لم يكن من هذا بد ، ومع ذلك اعتقد انها لم تصب بسوء ، جذورها
سليمة

(١) أنظر : « الادب ومذاهبه » د محمد مندور ، ص ١٥٦
* « فوظيفة مسرح العبث الاساسية » اعلان يأس الانسان وتزع القناع من وجه الحياة البهيم . فلان الحياة من حولنا لا شكل لها فالمسرحيات أيضا لا شكل لها ، ولان الوجود يملؤه التهوؤ فلا بد أن يقوم مسرح العبث على التشويش حتى فى اللغة عنصر الاتصال الطبيعى بين الناس فى المجتمع » — وأنظر أيضا « لعبة النهاية ومسرح الاملقول » — مقال لعيد النعم الحفى ص ٣٨ مجلة الكاتب عدد ٢٣ فبراير ١٩٦٣ ، وكذلك « فن يونيسكو فى مسرحيته الاولى « الغنية الصلحاء » — مقال للدكتور نعيم عطية ص ٦٩ : ٧٠ — مجلة المجلة عدد ٨٨ أبريل سنة ١٩٦٤

الزوجة - أرجو ذلك ... إنها حياته

المحقق - أعرف ... رأيت ذلك بعيني

الزوجة - ماذا رأيت ؟

المحقق - رأيت هنا وهو يجادلك ... إنه لم يكن يجادلك ... إنه كان يتحدث
عن الشجرة

الزوجة - هو ؟ ... انه ما تحدث قط عن الشجرة

المحقق - ولكن سمعته بأذني

الزوجة - ربما سمعت خطأ يا سيدي ... أنا التي كنت أحادثه عن الشجرة ..
وأحادثه دائما هنا ... لأنني أعرف أنه يجيبها

المحقق - بل كنت أنت تتحدثين عن - اهنتك

الزوجة - ابنتي .. حتما ... ولكنه هو الذي كان يحدثني عن ابنتي ... وهو
الذي دائما يحدثني هنا

المحقق - هذا عجيب ... ولكنني واثق بما أقول ... لا يمكن أن أكون
قد خلطت إلى هذا الحد

الزوجة - لا يمكن أن يكون هذا الذي تقول ... إنه دائما يحدثني عما أحب
... وأنا أحادثه عما يجب ... لذلك نحن متحابان ... ومتفاهمان

المحقق - هذا هو الطيبي ... ولكن هذا لم يحدث ... إنني واثق ... إنني
لا يمكن أن أكون قد خلطت إلى هذا الحد ... إنني ساجن ...

سأجن في هذا البيت (١)

ويعنى هذا الحوار - اللامعنى في الظاهر - حتى يقتل الزوج زوجته فيما بعد من أجل هدفسمى عنده ألا وهو الشجرة، وهو (أى الزوج) لا يرى في هذا القتل جريمة ولكن الدرويش يخبره بأن القانون يقول من هذا القتل إنه جريمة

الزوج - القانون سيجأ كفى على هذه الجريمة ؟

الدرويش - طبعاً لأن اسمها جريمة قتل

الزوج - ولكنها انتهت اكتشافاً فافما

الدرويش - القانون لم يزل يسميها جريمة قتل

الزوج - ولماذا لا يغير اسمها ؟

الدرويش - يسميها ماذا ؟ .. « جريمة البهادر » بدلاً من « جريمة القتل »

الزوج - مثلاً ولا يعاقب عليها بل تحفظ

الدرويش - تحفظ للمنفعة العامة

الزوج - فعلاً بالضبط

الدرويش - إن الأمر أيضاً سيحتاج إلى علماء قانون وفقه وتشريع

الزوج - ولما لا ؟

(١) مسرحية باطالع الشجرة ، توفيق الحكيم ، ص ١٤٦ إلى ص ١٤٨ ط : مكتبة الاداب بالجاميز .

* لى الى مناقشة رمز « الشجرة » هودة حين تناقش المسرحية باكملها ضمن مسرح توفيق الحكيم فى مكانه من هذا البحث فيما بعد .

الدرويش - وسيؤدي ذلك إلى تغيير معنى الكثير من الأشياء ، القتل مثلا ،
والقاتل ، والقتيل

الزوج - ولم لا ؟ فليتغير كل ذلك . فليتغير (١)

وما ينطبق على مسرح اللامعقول ، ينطبق أيضا على المسرح الملحمي
د ابرهارد بريشت ، فهو أيضا لا يخضع للأصول العامة للفن المسرحي ، وإنما
استخدم وسائل جديدة ، وشكلا مسرحيا جديدا لتحقيق هدفه ، وهو استصدار
حكم من الجمهور على قضية من القضايا ، واستخدام المسرح لتقديم مشاهد
ومواقف وأحداث يستطيع الجمهور أن يبنى عليها حكمه ، وكان تلك المشاهد
والمواقف والأحداث مجرد حشيات لهذا الحكم ، وعندئذ لا عمل طبعيا لمطالبة
للؤلف بوحدة الموضوع أو الحدث أو البناء الدرامي الموحد للمسرحية أو
الصراع المركز بين طرفيه أو الشخصيات المحددة الأبعاد وخاصة أن المسرح
الملحمي لا يصدر الصراع فيه عن فكرة واحدة مسيطرة بين آثارها في
الأفعال الصادرة منطقيا عن الفكرة . كما في حالة هاملت مثلا - ولكنه صراع
فكري دياكتي يخاطب في المتفرج المعقولة ، والتيقظ ومواجهة القضية التي تدل
بها الشخصيات المسرحية ، معتمدا على السرد واللقطات اللامتناهية التي يجب
على المشاهد ، أو القارئ أن يقوم بعملية إعادة تركيب لها يبدو من خلالها
التوافق في الفكرة التي ترمي غالبا إلى تقويض نظام تحكيمي تخضع له الشخصيات
دهامته المفارقات الاجتماعية المتحجرة ، يزلزلها الإنسان الحي بجهوده في جماعته
وقومه ، وتردد هذه الأفكار بين محورين : الجماهير ، والإنسان في هذه
الجماهير ، مثل موقف ضابط الشرطة الشاب سعيد ، في مسرحية المحروسة

(١) مسرحية باطالم الشجرة ، توفيق الحكيم ، ص ٢٠٥ ، ص ٢٠٦ .

لسعد الدين وهبة الذي لا يقبل الرج بالعمال الزراعيين في السجن لا شيء إلا
لأنهم يطالبون بأجرهم المستحق لهم من التفتيش الملكي (المحروسة) ، فيجري
بينه وبين المعاون هذا الحوار :

الضابط عمدة المحروسة ياسيدي باعت حدا شررا جل ، بيقول بمتعين عن العمل
في التفتيش . سألتهم إيه الحكاية طلعلوا ما قبضوش بقا لهم جمعتين ،
واللاث رجاله خدوا محمولهم وبهايمهم وعازرين كان محبوسهم ،
وراجل خدوا المعزة بتاعته وباعتينه يتحبس

المعاون وعملت فيهم إيه ؟
الضابط ساجل إيه ؟ أفرجت عنهم طبعا . وطلبت العمدة طشان أعرى
خلاصى معاه . يامشى عدل يا شغل له بالمحاضر

المعاون حضرتك أفرجت عنهم ؟
الضابط طبعا

المعاون وكان أديتهم خمسين قرش يتعشوا بيها ؟
الضابط دى الهاش علاقة بالموضوع

المعاون والله مانك جايبها البر
الضابط ليه ؟ كنت أعمل إيه يعنى ؟

المعاون تعمل إيه ؟ تحبهم يا أخى ولو ايلة واحدة
الضابط أحبهم إيه ؟

المعان عشان عمدة المحروسة عازر حكه

الضابط	وأنا بأخذ أوامر من عمدة المحروسة ؟
المعاون	لما يكون عمدة زى ده فى تفتيش المحروسة لازم تسمع كلامه
الضابط	وإذا كان كلامه فارغ
المعاون	نسمعه برضه
الضابط	أنا شخصيا ما أسمعش كلام حد فى أى شىء مخالف للقانون
المعاون	والذى تمسكت وتفضنا من العصبية دى
الضابط	ودى اسمها عصبية ؟
المعاون	لا اسمها تمور . اسمها استبياح . اسمها عباطه
الضابط	والله ده رأيك وكل واحد له رأيه
المعاون	ما هو كان لازم يكون رأيك
الضابط	ما افكرش
المعاون	ما تفكرش إزاي ؟ أنت فاهم يعنى إحنا أمولدا ناكده ؟ ما هو إحنا برضه طلعا زيك من الكلية حافظين القانون متحمسين . وكنا فاهمين اننا خفتح عكا . وبعدين الحقيقة ظهرت وعرفنا أن اللى فى عننا حاجة والواقع حاجة ثانية
الضابط	والله أنا مش ناوى أغير اللى فى عنى أبدا
المعاون	حضرتك مستمكتر تسمع كلام عمدة يشتغل فى الخاصة عند الملك ؟ ليه رأيك فى مرة خفيظ نظامى بلبده

الضابط - غفير ؟

المعاون - أبوه غفير طلعت دوارية لقيت غفير نايم ، عملت له مذكرة وجهته
فانى يوم المركز عملت له أورنيك ذنب . طلع من مكتبي على المحطة الناس بقت
تسأله فى السكة رايح فين يا فلان ؟ يقول بعلو حسه رايح مصر . يقولوا ليه ؟
يقول لا ما فيش . رايح اقل معاون البوليس . الكلام بلغنى بقيت أغلى .
وحياتك وبعدين الاشارة رفعت طرت من الدقهلية إلى أسيوط ، حضرة الغفير
كان يشتغل خولى عند عضو الفيوخ بتاع الدائرة . تقوم تقول لى قانون ا أنا
هييت فى الحكاية دى شهر . كان أهو كل واحد يرضى ربنا ويرضى ضميره
والآخر عرفت أن الحكاية كده .

الضابط - أهو كل واحد يرضى ربنا ويرضى ضميره والحكاية تتحل لوحدها
المعاون - تتحل لوحدها إزاي ؟ ياخويا ده الوحل بقى للركب
الضابط - طيب ونمشى فى الوحل ليه ؟
المعاون - إذا كان مفيش سكة غيره نمشى فيه
الضابط - لا فيه سكة كثير (١)

وهكذا يرفض الضابط سعيد أن يندمج فى تيار الفساد العائد فيواجه هذا
المجتمع الموحد ويكون جزاؤه أن ينقله المأمور من البندر إلى نقطة الراوية .
ولكن هذا الصراع الفكرى - الذى تعرض له فى مسرحنا المصرى المعاصر

(١) أنظر : فى المسرح المصرى المعاصر «الدكتور محمد مندور ص ٢١٩ - مطبعة نهضة
مصر سنة ١٩٧١ ، وأنظر مسرحية «المحروسة» الكتاب الخامس ص ١٥٨ ، ص ١٥٩ ،
ص ١٦٠ و ص ١٢١ ، ١٨١ - الدار القومية للطباعة والنشر سنة ١٩٥٦ .

المتأثر بأسلوب برخت — رغم استدهائه للعقل ، إلا أن برخت يلجأ إلى إمارة
عطفنا على الشخصيات بوصفها مخلوقات إنسانية بالسة الطوية فيثير شعورنا
بمقطوعات شعرية تتخلل مسرحياته ، إذ يتحول النثر من وقت لآخر إلى شعر^(١)
كالشعر الذي تتغنى به « جروش » ، وهي تؤكده حبها « لسيمون » ، عند رحيله الأول
في « دائرة الطباشير القوقازية » :

« ياسيمون شاشافا أنا في إنتظارك
أذهب إلى المعركة أن شئت أيها الجندى
إلى المعركة الدامية ، المعركة الوحشية
التي لا يرجع منها الكثيرون
وحين تعود ، ستجدني هناك
سأنتظرك تحت شجرة الدردار الحطراء
سأنتظرك تحت شجرة الدردار المتجردة
حتى يعود الجندى الأخير سأنتظر
وأكثر

حينما تعود من المعركة
لن يكون الخداه عند الباب
« والمخدة » التي إلى جانب مخدتي ستكون خالية
ولن يكن أحد قد قبلني على شفتي

(١) أنظر « بريخت » تأليف رونالد جراي — ترجمة نسيم مجلى / مراجعة د. أحمد كمال
زكي من ١٣٨ ، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب سنة ١٩٧٢ .

حيثما تعود ، حينها تعود
تستطيع أن تقول كل شيء كما كان (١)

والى مثل هذا الأسلوب الشاعرى البرحقى يلجأ كتاب المسرح عندنا مثل
« توفيق الحكيم » فى مسرحيته « السلطان الحائر » الذى يشير شفقتنا أيضا بنفس
أسلوب بريخت على المحكوم عليه بالاعدام فى هذه الانعودة :

يا زهرة عمرها ليلة
عليك السلام من المعجبين
إذا أذن الفجر غدا تقطعين
ويسقط عنك رداء الندى

وفى سلة من حطب ترقدين
وتخففت من حولك الحانى
ويبرق فى الجمر نصل الردى
مضيئاً فى يد البستانى
يا زهرة عمرها ليلة
عليك السلام عليك السلام (٢)

(١) أنظر : « دائرة الطباشير القوقازية » تأليف برتولد بريشت ، ترجمة الدكتور عبد
الرحمن بدوى (روائع المسرح العالمى المصرية رقم ٣٠) ص ٦٤ ، ص ٦٥ .
(٢) أنظر : « السلطان الحائر » توفيق الحكيم ، ص ١٢٨ ، ١٢٩

و يدخل ضمن الصراع لتقويض نظام تحكمى تخضع له الشخصيات - الصراع بين الوعى الفردى المتحرر من طغيان لا يعتمد إلا على القوة فى المجتمع التقليدى الخانع كسرحية د الدخان ، لميخائيل رومان (سنة ١٩٦٢) والى أقسم فكرتها فى عبارة د لن أركع ، التى رددما حمدى بطل المسرحية (وبطل معظم مسرحيات رومان) أكثر من مرة حتى وهو تحت تأثير المخدرات بينما يبدو تناقض واضح بين شخصية حمدى والشخصيات المتهارة اجتماعيا وأخلاقيا وإنسانيا فى نفس المسرحية (*) .

والفرد المستير لا يصارع نظما اجتماعية آسنة فقط كما رأينا فى د الدخان ، بل إن من يجرع هؤلاء الأفراد المستيرين يبدو وجه آخر للصراع حين يقفون جميعا يصاولون - دافعين الشعب ما أمكن - نظاما سياسيا يتحكم فيه مستبد طاغية كما يبدو فى المسرحية الشعرية الرمزية د مسافر ليل ، لصالح عبد الصبور (سنة ١٩٦٩) تلك الكوميديا السوداء التى ألحت إلى تأثر عبد الصبور فى شكلها المسرحى بكل من د سمويل بيكيت ، و د بريخت ، و د يونيسكو ،

فما لم التذاكر فى هذه المسرحية برمز - فيما يبدو غالبا - إلى السلطة المتلونة بكل موبقاتها ، وراكب القطار يرمز إلى الشعب الواقع تحت رحمة عامل

(*) وينضح القبه بين شخصية حمدى عند رومان وشخصية (بيرانجيه) فى مسرح يونيسكو وعلى وجه الحصر مسرحية (الخرائيت) ذلك أن (بيرانجيه) يبقى فى نهاية المسرحية الانسان الوحيد فى عالم من الخرائيت فهو الضمير الواعى المستير وسط كائنات مخبولة أرادت كلها أن تنهيه ففقدت إنسانيتها أو فقدت شخصياتها تباعا ، فهو (اى بيرانجيه) يمثل عزلة الانسان اليوم الذى يضطلع بعزله ويتعمل بعبثها ، ويحاول ألا يتنازل أو يخضع ويحاول أن يقاوم (الخريتية) .

- أنظر : مجلة المسرح القاهرية العدد الحادى والثلاثون - يوليو سنة ١٩٦٦ .

التذاكر هل أنا نكتشف أيضا - على سبيل الاستيثاق بما نراء من صواب ما أشرنا اليه من رمز - نكتشف أن اسم « حامل التذاكر » هو علوان بن زهوان ابن سلطان ، وأنه يميل دائما إلى انتقال اسم من هم أعلى منه درجات أما اسم الراكب فهو عبده « وأبي عبد الله » ، وابن الأكبر يدعى طابد ، وابن الأصغر جاده واسم الاسرة عبودون ^(١) .

هكذا نرى في اسم « حامل التذاكر » مشتقات السلطة والمظنة والبطش بينما للبح في اسم راكب القطار العبودية والمذلة ومعتقاتهما .

يقول الراكب « في نفسه » على لسان الراوى - عن حامل التذاكر ، الواقف أمام الراكب بكل أدوات الموت المعروفة : السوط وأنبوبة السم والمسدس والخنجر

الراوى - ما يدرينى فلعل الرجل هو الاسكندر

واعل الموقى العظما

مازالوا أحياء

وعلى كل فالايام غريبة

والاوفق أن نلتزم الحيلة ^(٢)

ويقول حامل التذاكر عن نفسه :

هل تعلم ... لست سميدا

(١) أنظر « الحرية وقد الحرية » تأليف الدكتور لويس عوض ص ١١٤ ط الهيئة

المصرية العامة للتأليف والنشر سنة ١٩٧١ .

(٢) مسرحية « مسافر ليل » كوميديا سوداء تأليف صلاح عبدالصبور ص ١٧ ط دار المعرفة

بيروت سنة ١٩٦٩

يتخيل بعض الحق أنى رجل محظوظ
ويقولون لأنفسهم ...
حين يعودون إلى أكوأخهم وزوالبهم فى الليل
ماذا يصنع مصرى السترة ؟
يتقاضى أهل أجر
يسكن فى قصر
يتصرف فى أقدار الناس
لا يدرون بأنى أحمل أكبر عبء
أفزع فى الليل إذا حدثت واقعة ما
أخرج من قصرى كى أنفق أحوال الخلق
أحفظ فى ذاكرتى أسماء القتلة والسفاحين
وذوى الأفكار السيئة الأخطر من أخطر ..
أنواع القتلة والسفاحين
أستقبل زوار البلد الغرباء
أحمل نظراتهم الحاقدة البكاء
أشرب قدح القهوة حتى مع أهدائي
مع زوارى من كل مكان
أجرح مائتى فتجان فى اليوم
فسدت أفعالى ، آكل أكلا مسلوقا
هل تعلم أنى أحيانا
لا أغفر إلا ساعات فى الأسبوع
لا أتصور أنى أخشى أن أقتل فى نوى

فأنا لا أخشى الموت
لكن لا بد من الحيلة
ولهذا، فأنا أقتل أعدائي أو أشربهم بالترتيب
لا أخشى من أعدائي ، بل من أصحابي
ياكلهم حسد ضار
قد يتسمرون بوجهي ، لكن قلوبهم سوداء
إنى أحياني وحده
أحياني وحده (١).

وفي النهاية حين يطمئن حامل التذاكر ، راكب القطار يقول الراوى —
المغلوب على أمره أمام حامل التذاكر المنتحصرين بسلطته والذي يأمر الراوى بحمل
جثة الراكب معه :

الراوى — ماذا أفعل (ملتفتا إلى الجمهور)

ماذا أفعل
في يده خنجر
وأنا مثلكموا أعزل
لا أملك إلا تعليقاتي
ماذا أفعل ؟
ماذا أفعل ؟ (٢).

(١) نفس المرجع السابق ص ٥٢ ، ٥٣ ، ٥٤ ، ٥٥ .

(٢) نفس المسرحية (مسافر ليل) ، ص ٧٦ ، ٧٧ .

ومن ألوان الصراع في المسرح الحديث - والتي تردد صداها كثيرا في مسرحنا المصري المعاصر - صراع الطبقات والانتصار للطبقة الكادحة والانتصاف لها - كما في مسرحية «السبنسة» لسعد الدين وهبه - ويبدو لنا هذا الصراع خلال عرض الكاتب لشخصه المسرحية في أسلوب ضمني غير مباشر مثيرا فينا إحساسا شاعريا نتيجة ذلك التوازن الدقيق بين المقامد المعروضة ، وبين رسم معالم الشخص المسرحية مضافا اليهما تلك الأحداث الجانبية ولا مانع من إيراد بعض الخطب على لسان الشخصيات الاجتماعية المطبوعة تعبيرا عن واقع اجتماعي مظلم - كما في مسرحية «المسامير» لسعد الدين وهبه أيضا - كل ذلك يجمعه الكاتب المسرحي بطريقة أشبه بميزان الشاعر حين يعرض قصيدته في صور تكرر في النهاية ما أسماء اليوت «بالمعادل الموضوعي» (١).

وعودة إلى هذا النوع من الصراع في مسرحية «السبنسة» نجد أن سعد الدين وهبه يفضل الأسلوب الواقعي الرمزي بجالا لإبرازه وذلك حين تكشف في «قرية الكوم الأخضر» تلك القبلة التي سيطر وجودها على عقول كل الشخصيات في المسرحية فوجهت تصرفاتهم جميعا كل حسب تكوينه النفسي والاجتماعي متحكمه في توجيه مسار الحدث وتحديد مصائر الناس وأفراد الشعب الذي يتمثل في عبد التواب ومحفوظ ورشوان وسالمه ومشبهه في ذلك - رغم اختلاف في مجال الرؤية - البستان في مسرحية «بستان الكرز» لتشيكوف ، ذلك أن هذه القبلة ... حفرقة وتجييب هاليها واطيها ... وتجييب إلى قدام ورا

(١) أنظر: «المسرحية العالمية» ج ٣ / الأرويس نيكول - ترجمة د. عبد القعيد الحافظ

قدام ... البريمو حيبقى « السبنسه » والسبنسه حيبقى بريمو * (١)

(*) والواقع أن مادغنى إلى المقارنة بين السبنسه وبستان الكرز هو أن مسرحية « بستان الكرز » تعالج مشكله التحول الاجتماعى والاقتصادى والثقافى الذى طرأ على الحياة الروسية نتيجة تدهور الطبقة القديمة البالية وقيام طبقة جديدة .

« بستان الكرز » يعانى نفس المصير الذى كانت تعانيه روسيا . إذ أن الضيعة فى نظر الطبقة الاقطاعية التى تملكها مدام رافنسكى هى روسيا . أرض الملكية الخاصة التى يحكمها ويستمع بها أصحابها . أما الذين كانوا يقاسون من هذا النظام فهم العبيد الأرقاء الذين كانوا ينظرون إلى « تروفيوف » من كل شجرة فى البستان . لقد حان الوقت — زمن تشيكوف — لروسيا أن تنفض عنها نير الملكية الفردية وتصبح ملكية عامة وبلدا موحدا ، ويتحقق هذا التنوير على يد « لوباهين » الذى يخلص البستان من الطبقة الطفيلية التى تملكه ، ويحوله إلى ضيعة نموذجية تقوم رمزا لكل الضياع الأخرى . وعندما تسلم مدام « رافنسكى » بستان الكرز ، قاتها تفعل ذلك على مضض ، وليس ذلك بنزيب ، فهى تمثل الطبقة الاقطاعية التى تسلم امتيازها إلى الجيل الجديد ، الذى يمثلها العصامى « لوباهين » .

وبالمقارنة بين عصر كتابة « السبنسه » (سنة ٦٢ و ٦٣) وعصر تشيكوف حين كتب « بستان الكرز » رى أن العصر كان يدفعه الصف والأرهاب والقادة السياسيون آنذاك اقتصر دورهم على الهاء الجماهير بوعود مسوولة واسلحات شكلية مزعومة لاسمع ولا تننى من جوع فأدرك أمثال تشيكوف أن الإنسان وحيد عاجز فاشل ، الا أن شعوره بالمسؤولية تجاه الحياة الإنسانية كان يلح عليه دائما دافعا إياه إلى الثورة على حل لمشكلة الإنسان دون يأس أو كلال ، الا أن تشيكوف — مخالفًا فى ذلك سعد الدين وهبه — لا يتخذ موقفا واضحا من الصراع القائم بين الطبقة الاقطاعية باستغلالها البغيض والطبقة الجديدة التى كانت تعتبر أن روسيا هى جيبا بستانا « ولو أنه يضمن مسرحياته رأيه المبطن للصراع الشاهرى حين يعرى فساد النظام القديم وتنفذه .

(١) أنظر : مسرحية « السبنسه » تأليف سعد الدين وهبه ، ص ١٣٨ — الكتاب

الماسى الدار القومية للطباعة والنشر سنة ١٩٦٦

وهناك ضمن أنزاع الصراع ما رأيناه في مسرحيات د المراقف ، هند دجان بول سارتر ، من تصوير مأساة عزلة الفرد أو جحيم الوجود مع الآخرين . فالإنسان - هند سارتر - شخص يتغلب على نفسه ، ويتحقق وجوده بقدر تحقيقه لحرية نفسه (١) .

ويتحقق هذا اللون من الصراع الانساني في مسرحية د اللحظة الحرجة ، ليوسف أدريس ، وكذلك مسرحية د مأساة الحلاج ، لصالح عبد الصبور .

ففي الفصل الثالث - من مسرحية د اللحظة الحرجة - صور يوسف أدريس خرف يظل المسرحية د سعد ، ولا أقول جبنه ، والمفارقة بين ما يقوله وما يفعله وذلك فيما يبدو لانقسام بين ذاته الحقيقية وبين الصورة التي يجب أن يظهر بها .

يقول سعد بعد ما رأى والده مقتولا برصاص الانجليز

سعد - أبويا مات ... أبويا مات ... مات . مات (يكرر الكلمة وصوته يرتفع بها عن الهمس إلى الصراخ) مات ... مات ... مات والباب مفتوح (يجرى ويتحجج في الصلاة ويكلم الجدران وقطع الاثاث) أبويا مات والباب مفتوح . أبويا مات والباب مفتوح (يتوقف ويدق على الحوائط دقات منتظمة) أبويا مات . أبويا مات . أبويا مات ... (ينحن ويواجه سوسن ويمسكها من كتفها وهي سادرة في بكائها) أبويا مات ياسوسن مات . وأنا بنحيط على الباب والباب

(١) أنظر : للشرح الفرنسي المأمر بقلم د. لطفي طام ، ص ١٥٥ ، ط ١ : الدار القومية

مفتوح . والباب مفتوح . الباب مفتوح^(١) .

فربما قصد يوسف ادريس بهذا الحوار السابق أن يؤكد أن سعد كان خائفاً ، وأن خوفه كان ذلك الباب المغلق في غير إحكام ، الباب الذي منعه من أن يثبت نفسه أنه رجل وهو ما يكشفه تعبير أخيه « سعد » له في الحوار التالي :

سعد - (يتجه إلى الباب فيعرضه « سعد أخري ») أرحى سيبنى لحسن ودينى
أسيح دملك . سيبنى آخذ بناره وبطلوا جبن بقى .

مسعد - أنا اللى جبان ياسعد ؟

سعد - بتقول إيه ؟ سامعين . سامعين بيقول على إيه ؟ سامعه ياسوسن بيقول
إيه السافل بيقول إيه .

مسعد - (بفضب) ما تخرس بقى . كفاية بقى لحد هنا وكفاية ما تخليش الواحد
يتكلم .

سعد - تتكلم تقول إيه ؟

مسعد - وش خ امكلم أنا . خلى الباب يتكلم

سعد - باب إيه يا جبيط .

مسعد - الباب اللى كان مفتوح وقاعد نخبط عليه وتقول افتحوا الباب

سعد - وأنا كنت عارف إنه مفتوح . ياريت كنت أعرى

مسعد - أيوه كنت عارف

(١) انظر : نحو مسرح عربى « ليوسف ادريس / مسرحية (اللحظة الحرجة) » ص ١٦٤
وانظر أيضاً : قضايا ومواقف د عبد القادر القطس ١٨٠ ، الهيئة العامة للتأليف والنشر
سنة ١٩٧١ .

سعد - أنت كذاب . ستين كذاب في أصل وشك (١) .

ولكن « سعد » ، يمضى في إلبات عدم جبنه بعد أن قتل في قتل أعداء وطنه فأراد أن يطلق رصاص المسدس على رأسه فيفشل ويرتمى بين أحضان أخيه « مسعد » ، باكيا قائلا :

سعد - ... أنا خفت يا مسعد « خفت وما نش عارف إيه اللي خلانى أعاف إيه اللي قيدنى ، وكنتنى وشل حركتى مش عارف » ، مع أنى والله والله ما ناجيان (١) فلما نجح في قتل جورج مواجه - سا نفسه بشجاعة في تلك اللحظة فقط ، كسر باب الخوف هذا وانطلق محققا حرية نفسه .

ولكن صلاح عبد الصبور في مأساة الحلاج [التي تعبته إلى حد كبير واحاوله T. S. Eliot في مسرحية « جريمة قتل في الكاتدرائية » ، التي هالج فيها فكرة استشهاد دوماس بيكيت ، رئيس أساقفة « كانتربرى » ، بقيمة استشهاد من الناحية الروحية ، وما تطوى عليه هذه المأساة من صراع بين القوى الدينية والروحية ، أو بين القيم الاجتماعية والقيم الخالدة] .

صلاح عبد الصبور ، لم يقدم لنا الحلاج كما هو الواقع والتاريخ ، بل قدمه لنا خلال موقف يتجسم فيه الصراع الانسانى بين الكلمة والفعل . بين الحرية والإلزام ، بين الحقيقة من حيث هى كشف ذاتى ، والحقيقة من حيث هى لإصلاح اجتماعى ، أو باختصار بين المعرفة من أجل المعرفة ، والمعرفة من أجل الحياة .

(١) أنظر : « نحو مسرح عربى » ليويسف ادريس / مسرحية « اللحظة المرحجة » ص

١٦٦ ، ١٦٧ .

(٢) نفس المسرحية (اللحظة المرحجة) ، ص ١٦٧ .

فها هو ذا الحلاج المعلم يلقى وصيته من صليب الموت مرتدا إلى ذاته الأصلية
يلتمس عندها سبيل الخلاص

الحلاج - لا أملك إلا أن أتحدث

ولتقل كلماتي الريح السواحة
ولأثبتها في الأوراق شهادة إنسان من أهل الرؤية
فلعل فؤادا ظمأنا من أفئدة وجوه الأمة
يستعذب هذى الكلمات
فيخوض بها في الطرقات
يرهاها إن ولي الأمر
ويوفق بين القدرة والفكرة (١)

بقى لدينا انجاء أخير ونطلق عليه بشيء من التجوز لقب الصراع القومي ،
وهو ما يمثل في مسرحنا أمير الشعراء أحمد شوقي والسائر على دربه - إلى حد
كبير - هزير أباطة .

لأنه كان شوقي يقصد إلى إيقاظ الوعي القومي والوطني في مسرحياته ذات
الطابع التاريخي لأن شوقي عاش في فترة إحتلال لمصر والبلاد العربية ، وطغيان
النفط الاجنبي في داخل البلاد ، وإقرار امتيازات للدخلاء على أهل الوطن

(١) (مأساة الحلاج) مسرحية شعرية ، تأليف صلاح عبد الصبور ، ص ١٨٥ ، ١٨٦
منشورات دار الآداب / بيروت ، سنة ١٩٦٩ .

مع تحكم جبروت الفرد في حقوق الشعب ، وأغتصاب أسرة ملكية طاغية لتلك الحقوق (١)

فهذه د. كليونباترا ، تدوس على قلبها مفضلة صالح مصر - من وجهة النظر شوقي - حين التحم الاطولان المصري بقيادتها ومهدا د. أنطونيوس ، والرومانى بقيادة د. أوكتافيوس ، في موقعة د. أكتيوم ، قائلة :

كنت في مركبي وبين جنودى	أذن الحرب والامور بفكرى
قلت دروما ، تصدعت فترى شط	را من القوم فى عداوة شطر
بطلاها تقاسمها الملك والجـ	يش وشبا الوغى يبحر وبر
وإذا فرق الرعاة إخـ	علموا هارب الذئاب التجـرى
فتأملت حالى مليـ	وتدبرت أمر صحوى ومكرى
وتبينت أن درومسا ، إذا زا	لت عن البحر لم يسد فيه غدى
كنت فى عاصف سلك شراعى	منه فانسلت البـسـوارج لمرى
خلصت من رعى القتال ومما	يلحق السفن من دمار وأسر
فسيبت الحموى ونصرة أنطونـ	يوس ، حتى غدرته شر غدر
علم الله قد خمدت حبيبى	وأبا صبيتى وهونى وذخرى
والذى ضيع العروش وضعى	فى سبيل بألف قطر وقطر
موقف يعجب الملا كنت فيه	بنت (مصر) وكنت ملكة (مصر) *

(١) مجلة الكاتب - عدد نوفمبر سنة ١٩٦٢ ، ص ٢٩ ، وكذلك (فى النقد المسرحى)
لدكتور غنيمى هلال ص ٩٠ / طبع دار النهضة العربية سنة ١٩٦٥ .

* على أن شوقى إن كان قد ضرب بسهم وافر فى مجال القوميات شعرا مسرحيا -
لا مسرحا شعريا - فان (الست هدى) مسرحية اجتماعيا تنبئ براء هذا الشاعر الفحل
الذى ستناقش مسرحه مع صوته عزيز أباطة فى الباب التالى .

هذا الموقف التاريخي البطولي ذو العاطفة الكلاسيكية المتضخمة والصراع القوي ظهر في الكثير من مسرحيات أحمد شوقي وهزيم أباطيه اللذين لم يكن التعبير عن الروح المصرية الأصيلة - من خلال فن المسرحية - يشغلها بقدر ما كان يساورهما تأصيل الشعر المسرحي كنوع أدبي جديد ينبغي زرعها في بيئة لم تعرفه من قبل .

فقد كانت المشكلة باختصار هي ضرورة خلق دراما ، في اللغة العربية ولذلك فإن الاهتمام قد انصب في الكثير على توطئ الشكل المسرحي كوسيلة لخلق شعر حوارى في أدب يتكون جسمه الرئيسى من الشعر الغنائى .

ونحن اذ نتحدث عن أوضح أشكال الصراع الدرامى - كما سبق أن عرضنا - لابد لنا أن نسلّم بالحقيقة الأولى التى يتركز عليها مثل هذا الصراع وهي وجود التناقضات ، فالصراع فى المسرح كما هو فى الحياة ، لابد أن يكون صراعا بين تقيضين كالصراع بين الحب والواجب ، بين الشهوة والفضيلة ، بين الحب والكراهية ، بين الانسان والقدر ، بين الإرادة الحرة ، والحنمية الطبيعية ، ذلك أن الصراع الدرامى يعتمد فيما يعتمد على ممارسة الإرادة الواحية لشخص المسرحية ، فان صراعا لا تدخل فيه الإرادة الواحية ، إما أن يكون ذاتيا قط ، أو موضوعيا فقط ، وهذا بدوره يؤدي إلى فقدان الصراع لحيوته التى تناسب خلال تناول سلوك الناس وعلاقتهم مع الآخرين أو مع البيئة .

فالصفة الأساسية للدراما - فى عرف كثير من كتاب النقد المسرحى - هو تصويرها للصراع الإجتماعى بين أشخاص ، أو بين أفراد وجماعات أو بين جماعات أو بين الافراد والجماعات من جهة والقوى الاجتماعية والطبيعية من ناحية أخرى .

ولو سأل سائل معترضا على ما أوردناه في مسألة توفر الإرادة الواعية لدفع حجة الصراع : « اذن ما الشأن في مسرحية أوديب التي ليس فيها صراع بإرادة واعية ، وإنما هكذا قدر على البطول أن يحدث له ما حدث ؟ » .

إننا حينئذ نجيب بأن « أوديب » ليس ضحية سلبية ، فإن المسرحية تبدأ بأحاسسه بمشكلة يحاول واهيا أن يحلها ، ويقوده ذلك إلى صراع عنيف مع كريون ، وهنداند تحسن « جوكاست » بالاتجاه الذي يأخذه بحث « أوديب » . - وهي هنا تواجه صراعا داخليا عنيفا - وتحاول أن تحذر « أوديب » ، ولكنه يرفض التراجع عما أراده ولا بد أن يعرف أصله ، « وليكن ما يكون » ، وعند ما يواجه الحقيقة المذهلة يأتي بعمل راع : يفتأ هينيه بيديه .

وفي المشهد الأخير مع ابنتيه نجده لا يزال يواجه أثر الأحداث التي حطمت ، ومن الطبيعي أن تكون الإرادة التي تخلق « الدراما » ، موجهة نحو هدف معين ، هذا الهدف المعين هو الذي يحدد اختيار كل تفاصيل الحدث ، التي تنبع من ظروف معينة ، وعوامل متداخلة متشابكة تعمل من جانبها على وصول الصراع إلى ذروته ، وهي النقطة التي يقيس بها نقاد المسرح وكتابة صلاحية كل تفاصيل الأحداث والبناء الدرامي بمعنى أن الكاتب والناقد من بعده يجب أن يسأل نفسه هل تؤدي كل التفاصيل إلى هذه النهاية ؟ هل ركبت أحداث المسرحية بطريقة تجعل الوصول إلى هذه النهاية حتمية ؟ هل ركبت أحداث المسرحية بطريقة تجعل الوصول إلى هذه النهاية حتمية ؟ وهل تمثل هذه النهاية ، النهاية الوحيدة التي يمكن الوصول إليها ؟ فإذا كانت الإجابة على هذه الأسئلة بالإيجاب ، كانت المسرحية كأنها حيا عضويا ، لا يمكن تغيير أو حذف أي جزء منها ، وإلا نزلت منها الدماء .

ويجب أن نتذكر دائما - في إستخدامنا الدروة كقياس اصلاحيه تفاصيل
الاحداث والبناء الدرامى - أننا بصدد مادة حية ، فبينما تنضبط المسرحية كلها
على أساس هذه الدروة ، فإن كل الاحداث تتفاعل معها وتشكلها فى حبكة درامية
متناسكة مشتملة على الشخصيات والاحداث واللغة والحركة موضوعة فى شكل معين
وهذه الحبكة الدرامية - أو العقدة - قد تعدد صورها ، فهناك من المسرحيات
ما نرى فيها العقدة تظهر من إصطدام الطبائع والأخلاق ، ولا تعرض لنا هذه
الطبائع والأخلاق إلا وهى مضطربة فى خيوط العقدة ، مثل مسرحيات بريشت
ومسرحية الفرافير ليوسف إدريس ، ، كما أن هناك من المسرحيات - وخاصة
ما وضع منها فى العصور الحديثة - لا عقدة فيها على الإطلاق ، وإنما هى عرض
طويل للطبائع أو الأفكار أو الأخلاق ، مثل مسرحية الحضيض لمكسيم
جوركى ومسرحية كوبرى التاموس لسعد الدين وهبه ، ، ومنها ما يرمى إلى
خلق جو خاص يغمر فيه القارئ أو السامع أو المشاهد غمرا دون أن يكون
المقصود رسم شخصية من الشخصيات الرسم الكامل أو إبراز طبع من الطبائع
الإبراز الشامل ، مثل مسرحيات تشيكوف ومسرحية المهزلة الأرضية ليوسف
إدريس ، (١) .

ومهما تعددت النزعات فى شأن الحبكة ، وتباينت الاتجاهات بين كتاب
المسرحية فلا شك أننا متفقون إلى حد بعيد على أن المسرحية إجمالا تعرض
إحدى الأفكار الجزئية معالجة فى شكل درامى ديناميكى ، (حيوى) مسرحية
بأن الحدث إن لم يكن موجودا فهو يمكن الوجود من خلال أفكارها الجزئية ،

(١) أنظر : « توفيق الحكيم الفنان » مجموعة مقالات صادرة عن الكتاب الجديد مطابع
الاحرام التجارية - مارس سنة ١٩٧٠ .

وعلاقتها المختلفة المتشابهة بالأفكار الكلية في واقع الحياة ، مبينة مدى التأثير المتبادل بينهما ، ومقدار التغييرات الكلية ، وتراكمها في تنظيم معين بحيث تؤدي الى احداث تحول كيفي في حياة الناس ، موضحة التزامن والتوافق بين ما تعرضه من أفكار ، وبين الاحداث الجارية ، معتمدة اعتمادا أساسيا على تصوير الواقع تصويرا موحيا ، دافعا الى التطور بإبراز مايجب أن يكون بعد استمرار ما هو كائن .

فالمسرحية تساعدنا في إدراك الواقع ، ذلك لأن واقع الخيال الذي تقدمه لنا أو الواقع الخيالي أكثر تأميرا وفاعلية من الواقع الفعل الساذج .

ذلك أننا نعيش حياتنا اليومية دون أن ننتبه اليها ، في حين أن وسائل الاستكشاف كالادب والمسرح خاصة تنبها اليها ، وتضعنا أمامها وجها لوجه ، فالمسرح - والفن بصفة عامة - يجعلنا لا نفرق في هذا الواقع اليومي ، بل يجعلنا ننظر اليه ونراه .

ولكن كيف لكاتب المسرحية أن يتفعلنا من الفرق في تيار المجتمع الجارف المفروض علينا ، ويرقف من اندفاعنا لمجنون الذي لا حيلة لنا فيه كي نتعقل لحظة فنية مشرقة مزيلة غمارة الواقع الرتيب الكثيف ؟

إن الكاتب المسرحي المعاصر يعلم أن إنسان العصر يحتاج إلى نوع من العزلة المتألمة العاقلة ، ينشد لها ويسعى إليها . فهو لا يعاني من العزلة الخلاقة ، وإنما يكابد من إنعدامها ، وهذه العزلة التي أقصدها أقرب إلى جمع الحراس منها إلى الإنعزال والانفراد .

فالإنسان في تلك العزلة الخلاقة يكون مع نفسه حقا ومع الآخرين أكثر بما كان بينهم ، إن طبيعة الإنسان نجعله ينفر من الغاروف « المفروضة » عليه ، والتي

تجعل عنصر التواصل منقطعا حيث لا يمكن للتفاهم أن يتم .

مثال ذلك الوظيفة المعتادة للانسان والتي تفرض عليه الاجتماع بزملاء لا صداقة بينهم في الغالب ، وربما كان بينهم بغض وتغور ، ومن هذا المنطلق نجد أن كاتب المسرحية يجعل الدراما تنبع من العزلة داخل المجموعة العزلة وسط الجماهير .

فنحن نعيش في زمان تتعرض فيه إنسانيتنا لخطر - على ما يبدو - لم يسبق له مثيل ، هذا الخطر هو أن تهوى كلية في هوة الروحانية السائدة والتي ينعدم فيها المنطق ، فأصبح لواما إعادة الكشف عن الجوهر الانساني الحقيقي ، وهذا الكشف هو الشيء الوحيد الضروري حتى يصبح الإنسان إنسانا .

فالمسرحية ، لا بد لها أن تعمل على تعليم قلب الإنسان - عن طريق مناقشة ما يحب وما يكره - محاولة تعريفه بنفسه . وهذا يعني أنه - أي الإنسان - يمكن أن يوجد من جديد .

فليست غاية الانسان في الحياة أن يأكل وينام وينجب ، فهذا الإنسان الموجود ، فحسب ليس إنسانا ، وحين يؤخذ بيد هذا الموجود للوصول به إلى درجة من الإنسانية ، فإنه لا يترك هكذا كما ولد ، لا بل يجب أن يصير في بوتقة الحياة كي يصنع ، وذلك بإحلال عنصر الفكر فيه .

ذلك العنصر هو الذي يعاون على اكتشاف الانسان . ذلك أن ما يهمنا في المسرحية أولا ، وقبل كل شيء ، أن نتعرف على أنفسنا ، أن نرى شخصا آخر يصورنا ، يفهمنا ، يحبنا ، أن نرى أناسا غيرنا يتعرفون علينا .

وهكذا نطمح الشخصية الدرامية أن تلتحم بنا .

ويقول النقاد الدراميون : إن الدراما العظيمة هي تلك التي تطهرنا أو تنير عقولنا أو تساعدنا على تحديد موقف من شيء ما أو تساعدنا على التخلص من همومنا بإزالة آثار غروبنا مما يسبب تلك الهلوسات (١) .

وإذا كنا نؤمن أن تنتهي المسرحيات نهاية سعيدة ، فرجع ذلك - على ما يبدو - معرفتنا أننا المقصودين حين تصوير كاتب المسرحية لشخصه ، وأن الخوف من الخاتمة الباكية كان يمكن أن يرهق أعصابنا .

فالمسرحية تساعدنا - شأن سائر الفنون الأخرى - على احتمال العالم كما هو ، لكننا إذ تقدم لنا باستمرار صورة واقع على قدر من الانسجام ، تطالبنا بهذا الجهد كي تصبح حقيقة حياتنا الخاصة في المجتمع أكثر إنسجاما ، وخصوصية الجمال التطهيرية ليست حلقا على التخييل في تأمل سابي للجدال قد يكون وهما ، بل خلاق حب الجمال فينا ، والحاجة إلى الجمال . والمطالبة به بوصفه الانسجام الأسمى (٢) .

فالإنسان الجاد يطلب في كل مسرحية مستحق أن يطلق عليها هذا الاسم : مسرحية ، أن تحمل دليلا على روح مؤلفها المغامرة التي تتركها بين الراحة والقلق ، بين المتعة واللام . فالحياة الحقيقية تمزج متعتها بالآلامها ، وأيهما أكثر امتاعا : مسرحية مريحة تعطي للإنسان الصرورة التي يتخيلها عن نفسه ؟ أم مسرحية مثقلة تنجح - وأن أزعجته قليلا - في أن تثير اهتمامه وتنبيهه ، وتبعث فيه الحيوية ، بل قد تهزه وتحركه ؟ .

(١) أنظر : مجلة المسرح والسينما القاهرية - عدد ٥٣ - ٥٤ مايو / يونيو ١٩٦٨ ص ٤٨ ط . دار الكتاب العربي .

(٢) « المسرح وقلق البصر » - تأليف بيير أجيه توفار - ترجمة د. سامية أحمد سعد ص ١٤٤ .

فالناس غالبا ما يقولون عن المسرحية التى تثير صخطهم ، « لقد كانت مملة ، ومع ذلك عليك بمشاهدتها والواقع أنهم يخطئون التعبير عن مشاعرهم الحقيقية ، ذلك أن ما يقصدونه هو إثارة هذه المسرحية لاهتمامهم رغبا منهم لأنها لم تعجبهم ، بمعنى عدم منحها الراحة لهم ، وتركهم نهبا للحيرة .

فالمسرحية - شأن كل فن أصيل - عمل جريء ، وربما استطعنا أن نقول إنه عمل ثورى يشبه فى تأثيره قنبلة ، ولكن العبرة بمن يحسن تفجيرها فى الوقت المناسب . وفى الموضع المناسب تحت رقابة صارمة : ويتكون إيقاع المسرحية من دورى الانفجار ومن السكون ، كل فى موضعه .

أستطيع أن أكون أكثر دقة وتحديدًا ، فأقول إن هناك ثلاثة مراحل : - الاستعداد ، والدور ، والتلاشى وقع الدورى فلا يكفى المسرحية أن تكون مشحونة بالمتفجرات ، بل يجب أن تعد هذه المتفجرات بحيث يمكن توجيهها بما يضمن لدورها أن يحدث وقعها بعد تلاشى تفجيرها على المسرح .

فالمسرحية الناجحة هى تلك التى تثير فى حياة الناس ما يشبه « الصدمة الفكرية » ، فلا يخرج المتفرج من المسرح إلا وقد حمل فى ذهنه قضية تستلزم الدرس والتفكير (١)

فالعمل الفنى لا يمكن أن يكون إجابة معدة وتصويرا لفكرة مفروضة ، بل يجب أن يكون العمل إثارة لسؤال وعليه ، فى أغلب الأحوال ، ألا يقدم إجابة ، بل إثارة لسؤال بلا إجابة تنبع بالآخرين فرصا متباينة لتقديم ردود .

(١) أنظر (المسرح الحديث) تأليف أريك بنتلى / ترجمة محمد عزيز رفعت ص ٤٢٣ -
طبع الدار المصرية للتأليف ، القاهرة ، يونيو سنة ١٩٦٥ .

قالن المسرحى الحصب - تأسيسا على ذلك - يشبه الجبل : له عدة جوانب بعضها سهل تسلقه ، والبعض الآخر يستحيل التوغل فيه ، وعلى كل ناقد أن يتولى بنفسه صعود الجبل كما لو كان أول من يطرقة ، وكل من ينزل من الجبل من هؤلاء النقاد يعود بانطباعات مختلفة ، ومن مجموع هذه الانطباعات المجرأة والمتقاربة والمتناقضة في أغلب الأحيان . تندفق لتمطينا حيوية النص المسرحى المتجددة ، وفي هذه الزاوية تبدو أصالة الكاتب المسرحى الموهوب ، فهو يعيش تجاربه ، وتجارب البشر من حوله ، يعيش أكثر من حياة واحدة ، ويتحقق له مالا يتحقق للآخرين من نضج وراء في الرعى والإحساس .

يقول يونيسكو : « أنا وجمهورى شيء واحد ، وبهذه الطريقة ، فإنى لا أنزل عن الآخرين ، بل على العكس ، فعندما أغوص في أعماقى ، وفي قلقى وهواجسى ومشاغلى وأحلامى وآمانى الدفينة واندعاشى ووعى بنفى ، أكون متيقنا أنى التقى مع الآخرين في ذات نفسى ، في شبه وحدة لافى عذلة لأنى أحس مخاوف ووحدة ومشاكل ومصاعب الآخرين متخطيا الحواجز والحدود الخارجية (١) .

فيونيسكو وغيره من كتاب المسرح بما لهم من قدرة على الملاحظة والاختزان ، قادرين على هضم ما يعيشونه ، وما يدركونه إلى الحد الذى يجعل من ثورتهم ثورة منظمة بجسدة لا تقف عند حدود نظام اجتماعى موقوت مهما بلغ من فساد ، وحتية تغييره ، وإنما يتعدى ذلك بمراحل إلى أمر ذلك على الإنسان الذى صنعوه ، أو الذى هو خاضع لهم ، ويتأمل موقف الانسان من كل شيء في ظل

(١) : أنظر مجلة « الكاتب » عدد ٣٥ فبراير سنة ١٩٦٤ مقال بعنوان « ملامح لمسرح اليوم » بقلم يوجين أيونيسكو ، ص ٤٩ .

ذلك النظام حتى نرى العمل الفني وقد ارتبط ارتباطه الحتمى بالإنسان ، وتخطى حدود الزمان والمكان إلى مجرى نفس الإنسان وذهنه ، وباقى ملكاته المتنوعة .

فرؤية الكاتب المسرحى الجبريئة - أو إذا صح أن نقول الثورية - توحى بطلب التغيير الجذرى ، ورفض القديم ، وإحلال الجديد الذى ينبع من الرؤية الخاصة التى نضجت فى ذهن الفنان .

والثورة أيضا توحى بالموقف المحدود الذى يتخذه كاتب المسرحية أزاء الناس على مختلف المستويات ، وتوحى برفض القائم ونبذه ، بل وادانته سواء أكان ذلك عن طريق السخرية منه أو عن طريق الذين يعيشون فيه ، والذين لا يدركون - لوجسودهم فى الخضم نفسه - فساد ما هو قائم أو على الأقل حقيقته .

وهذه الثورة - وخاصة فيما نحن بصدده اجتماعيا وسياسيا - يتركز جهد الكاتب المسرحى فيها على فحص العلاقة بين الانسان . وبين مجتمعه مصورا صراعه مع أفراد المجتمع والحكومة ورجال الدين والأسرة مبتدئا بالشخصيات الدقيقة منتهايا إلى الإيحاء باقتراح العلاجات الجذرية فى لحظة استنكارية تزرى بالمشاعر العاطفية المرائية ، ولا تستدر إلا دموع السخط مرددة ما قاله تشيكوف أرق الأرواح فى المسرح حين اندفع يعلن فى مسرحياته : كل ما أردت أن أقوله هو . انظروا إلى أنفسكم ، وانظروا إلى حياتكم كم هى سيئة وموحشة .

ففى مسرحيات سعد الدين وهبه * على سبيل المثال توالد الشخصيات فى ظل

* سعد الدين وهبه ينتمى إلى تيار أميل من تيارات الأدب المصرى الحديث بوجه عام وأدب المسرح بصورة خاصة ، هو تيار النقد الاجتماعى والسياس الذى فرضته ظروف مختلف المجتمع المصرى قبل سنة ١٩٥٢ ، وبعدها ، وظروف احساس المثقفين والكتاب المصريين =

نظام اجتماعى يهيمن عليها منذ البداية راسيا مسارها فى سلوكها ، ومحاولة
التساؤل من جانب الشخصيات عن مدى صحة هذا النظام بكل ما يحويه من
قيم غريبة ، تبرز وجه التحدى الذى يواجه به الإنسان مصيره .

وأساس الصراع هنا إذن يكمن فى توازن كفة الإنسان مع كفة القدر الذى
رسم له ، وقدرته على الصمود أو التحدى ، سواء انتهى ذلك بالانتصار أو
الهزيمة ومن ثم نرى الأبطال فى مسرح سعد الدين وهبة ، لا يحاربون بعضهم
البعض بقدر ما يحاربون قوى كأنها هى القوى القدريّة القديمة التى تكون
غالباً أقوى منهم ومع ذلك فهم لا يريدون التقوالب فيها .

فالنظام الاجتماعى المتعفن يصنع ذلك القدر الآلة ، الذى يصيب من يصيب
بلامنطق ولا آله تفرضه على الإنسان ، ذلك أنه قدر مصنوع من قوى متعددة
منها التاريخى والوراثى والبيئى ، بل ومنها ما لا مبرر له على الإطلاق بل تكاد
تكون بلاء ، لا تسند إلى مبررات عقلية ، ولا تنصاع إلى قانون . من هنا
فإن أى تمسك بمبادئ إنسانية صحيحة منطقية أو مقولة ، يعتبر ثورة على
هذه القوة المفروضة البلاء العنيفة التى لا تأخذها الشفقة بأحد لأن مقدراتها
على التحطيم أقوى من مقدراتها على التمييز .

ففى مسرحية المحروسة ، - على سبيل المثال - نرى مدرس الإلزامى (عبده) لم
يقبل منطق القدر الذى لم يستطع أن يفهمه أو يفهمه فكانت النتيجة أن هزمه
القدر هزيمة باهتة : أى على المستوى الواقعى . بينما فى الحقيقة على

= لهذا التخلف الذى يعانيه مجتمعهم ، وعدم استقلالهم لقوى الحقبة والظاهرة التى ترمى إلى
مزلمهم من القيام بواجبهم نحو هذا المجتمع المتخلف .

المستوى النفسى ترى أن عبده حين ثار على القدر ، فقد رفض تلك البلاء المفروضة وثار على المصير الذى استسلم له باقى أفراد مجتمعة فى تفتيش « المحروسة » .

ولما كان من المصير جدا على كل فنان أصيل فى عصرنا الحاضر أن يتصل من مسترليته نحو عصره ومجتمعه ، فإن أى مشكلة يرن صداها فى العالم فى مجال السياسة تمس كيان الفن والفنان مباشرة لأن مصير العالم ، ومصير المجتمع الإنسانى فى بلادنا ، وفيما يحيط بنا من بلاد انما هو بطريق أو بآخر يشغل الفنان والأديب .

وهذه ظاهرة تسكاد تكون عامة على مستوى الآداب العالمية وعلى مستوى الفنانين والمفكرين فى عصرنا الحديث .

* لعل هناك صلة قرابة قوية بين « المحروسة » أولى مسرحيات سعد الدين وهبه التى عرضت سنة ١٩٦١ ، وبين مسرحيات النقد الاجتماعى عند توفيق الحكيم ، مسرحيات من نوع (الجباع / مفتاح النجاح / عرفت كيف تموت / عمارة المعلم كندوز) التى كتبت كلها فى نهاية الأربعينيات وجمعت فى مجلد الحكيم الكبير . مسرح المجتمع .

فرغم أن هذه المسرحيات تدور أحداثها جميعا فى المدينة ، عكس المحروسة ، إلا أن الموقف النقدى الاجتماعى ، والمعالجة الكوميديّة الساخرة والاعتماد المطلق على الحدث المسرحى الكامل ، والشخصيات النمطية . كلها سمات فكرية وفنية مشتركة بين الحكيم وسعد الدين وهبه ، بل أننا نجد الجذور الحقيقية للمسرحية (المحروسة) وجذور حبكتها فى كتاب الحكيم الشهير (يوميات نائب فى الأرياف) حيث يشكل الصراع بين المأمور وبين وكيل النيابة وبين مطامع المأمور الجشعة ، وأهواء اتباعه المنافقين محورا أساسيا من محاور الحركة الدرامية فى كتاب الحكيم ، وفى مسرحية سعد الدين وهبه ، ولكن الكاتب المسرحى — الجديد فى ذلك الناحية — يضيف الى رؤية الحكيم النقدية الساخرة الى الواقع ، رؤية المستقبل أيضا فى شخصية الضابط النبيل المستقيم الذى يرفض الخضوع لاطماع المأمور ، ولأهواء المنافقين جميعا وفى مساهمة الاضافة يقترب سعد الدين وهبه من موقف جيله الحقيقى .

فنحن على سبيل المثال نرى كاتبا مسرحيا دكتوفيق الحكيم ، يلج على فساد السلطة التنفيذية وانحرافها ، واستعدادها للتشكيل بكل من يعارضها ، وتدير المؤامرات بالصاق التهم الزائفة بكل من يعارضها لإكساب تصرفاتها الصيغة القانونية التي تجمع الجماهير وتسلطها .

ولما كان فن المسرحية ليس مطابقا تماما للواقع ، وإنما يسير في خط مواز له فإن الثورة الدرامية غالبا أكثر كلفة وشمولا من برامج الدعاة للإصلاح الاجتماعي والسياسي .

وهنا نخلص إلى الخط الجوهرى لوظيفة المسرحية في أوقات مختلفة وأمكنة متباينة ، إذ نراه يدور حول مفهوم واحد أساسى ألا وهو اخراج المتفرج من دوره السلبى الذى يلعبه ودفعه بشكل من الأشكال إلى حلبة (اللعبة المسرحية) التى لا يفترض أن تكون عرضا لموضوع معين في فترة معينة ، وإنما هى الامساك بحلقة من سلسلة متواصلة من الحلقات ، تربط هذا المتفرج — ضمن ما تربط — بظروفه الاجتماعية الحياتية والانسانية أولا وواقعه السياسى ثانيا ، معرفة إياه كيف ينظر إلى العالم نظرة جديدة قوامها الاسهام والمشاركة لا الفرجة والتأمل السلبيان .

يتضح ذلك في مسرحية « السلطان الحائر » حين أرادت الغانية السيئة السمعة أن تشتري السلطان في المزاد ، فمنعت لأن أموالها مصدرها حرام فتعجبت الغانية أن تقبل الدولة أموالها المحرمة من أجل الضرائب ، ولا تقبلها الآن ، مع أن المزاد قد عقد باذن الدولة ، والنقود التى قبلت في ميدان الضرائب من الغانية هى نفس النقود التى يرفضها القاضى (المداخن) الآن ، ويشرع بتحريم استخدامها في شراء السلطان .

وهنا يقول الوزير للجلاد :

الوزير - هذه للرأفة كفيلا أن تجد من العبارات الرنانة في القانون والمنطق ما تبرره فعلها... لا يجب أن تكون هناك جريمة فظيعة خطيرة لا يمكن الدفاع عنها ، جريمة تجلب السخط العام من الشعب كله ، فمثلا يمكن أن تقول إنها جاسوسة ؟

الجلاد - جاسوسة ؟

الوزير - نعم ، تعمل لحساب المغول ، عندئذ سينمض الشعب بإجماعه ليطالب برأسها

الجلاد - نعم ، جزاء وفاقا

الوزير - أليس هذا رأيك ؟

الجلاد - وسأرفع صوتي ، الموت للخائنة

الوزير - صوتك وحده لن يكفي ، يجب أن تكون هناك أصوات أخرى غير صوتك ترتفع بهذا الهاتف

الجلاد - ستكون هناك أصوات أخرى

الوزير - أتعرف أصحابها ؟

الجلاد - ليس من الصعب إيجادهم

الوزير - نعم يجب إعداد الشهود^(١)

(١) السلطان العائر / توفيق الحكيم ص ١٣١ ، ص ١٣٢

فهذا الحوار السابق يكشف مدى العنف الذى اسفشرى بين رجال السلطة^(١) المتآمرين على تلك الغاينة الشريفة فى الحقيقة ، والى بخيل الى ، أنها رمز لسواد الشعب الذى يملك معظم الاصوات ، فهو وحده الذى يملك حق اعطاء السلطان صفته الشرعية ، وبكلمة منه يعرله .

وهذه الغالبية تتكون من الطبقات الدنيا فى المجتمع التى نسميها عادة القن بها وبمستواها الفكرى والخلقى ، وأن كانت فى حقيقة الامر شريفة سليمة الطوية ، تعرف باحساسها الخطأ من الصوت .

والمرح لهذا كله يصبح مسرح حضور - حضور الفنانين والمتفرجين - مسرح حركة ، بمعنى أن يصبح فنا متحركا قادرا على التحريك - على التغيير - يصبح وسيلة من وسائل تغيير العالم ، ومكافحة الالام البليدة التى تغشى الناس مجابهين ايامهم بقسوة الحقيقة التى تقول لهم : لستم أحرارا ، ليس بعد ، أن السماء يمكن أن تقض فوق رؤوسكم فى أية لحظة .

ذلك أنه بعد الحرب العالمية الثانية أصبحت وسائل التدبير الازلى ممثلة فى القذائف الذرية ، والهيدروجينية ، والصواريخ عابرات القاراب والمحيطات والصواريخ المضادة للصواريخ ، كل ذلك يهدد بتحويل العالم فى دقائق الى مقبرة هائلة من الاشعاعات الذرية ، تقتفى معها كل حياة بشرية ، لكل إنسان ، غالبا كان أو مغلوبا .

من هنا لم يعد يكفى أن نوقظ الجمهور من سباته وأصبح من غير المجدى أن نجلس هذا الجمهور واعيا نشيطا ثم يصدر الأحكام .

ان لم يشترك الجمهور بنفسه فى صنع الأحداث وتوجيهها ، فلن يكون هناك

(١) أنظر عودة الوعى / توفيق الحكيم ، ص ٦١ / ط دار الشروق / بيروت سنة ١٩٧٤

فرصة أو وقت أمامه كي يصدر أحكاما ، سينتهى العالم قبل أن تنمقد محكمته .
فالمسرح يقوم على الاستفزاز استفزاز الناس للسؤال ، والنسائل والنظر بعين
الانتظة إلى كل ما لوف ، ووخز ، بالونة كل متروم ، الذات وانزال الآلهة من
منصاتها إلى مستوى البشر ، كل هذا بحثا عن الحقيقة ووصولا إلى أخلاقيات
جديدة تلائم كل مرحلة حضارية جديدة تبلغها الإنسانية .

ولسنا بحاجة إلى القول بأن المسرحية التي تعجز عن استفزاز أهل لغتها ، لن
تستطيع في الغالب أن تستفز أى شعب آخر ، وربما يكون هذا القصور وحده
كافيا للحكم عليها بالفقر الفنى والفكرى فى وقت واحد .

ولهذا يخيل إلينا أن الدراما المصرية ، يلزمها - أن أريد لها استفزاز
المصريين أنفسهم - أن تسكتشف الشخصية الدرامية المصرية المحملة بالقضية المصرية
التي يتم إكتشافها ، والتعبير عنها دراميا ، كما سنحاول تلمس ذلك خلال تحديد
روافد الفن المسرحى لدينا فى مرحلة التكوين وأبرز اتجاهات هذه الروافد .

الفصل الثاني

الفن المسرحي في مصر في دور التكوين

روافده وأبرز إنجازاته

لاشك أن بحث المسرحية المصرية عن نفسها — خلال عمرها القصير بالنسبة لما عداها من ألوان الدراما الأوروبية — هذا البحث كان تنقيا عن أصالتها ، وعن قدرتها على تحقيق وظيفة الفن ، الدرامي ، العظيم ، بمعنى أن تكون قادرة على اكتشاف الناس الذين تتحدث بلغتهم محملة بهمومهم ومباهجهم ، قادرة على التعبير عن حقيقة هؤلاء الناس لحظة اكتشافها لهذه الحقيقة ، حقيقةهم المتطورة في الزمن . وليست المتجمدة في لحظة واحدة من لحظاته ، مع مراعاة كون الدراما المصرية لم تكن تبحث عن نفسها في غير مجالها الفني الخاص المتميز والخاضع لمواصفاته وقوانينه الخاصة والتميزة ، وإن كان مجاله شديدا الصلة بكل ما يتعرض له الفكر الانساني بصورة عامة ، والفكر المصري — بالطبع — على وجه الخصوص .

ولما كانت المسرحية في أكثر تعريفاتها تعنيا هي مجموعة من الشخصيات تعيش مجموعة من العلاقات ، وتتجسد علاقاتها وأبعادها في عدد من المواقف والأحداث ، وتعبّر عن نفسها موضوعيا بالحوار المتبادل فيما بينها بهدف التعبير عن قضية أو موقف وعرضها لتوصيل رؤية المؤلف لهذه القضية أو تلك

المفككة فقد كان بحث المسرحية المصرية عن نفسها بحثا عن الشخصية المصرية الدرامية وعن القضية التي تعالجها معبرا عنهما في شكل درامى .

ولم يكن البحث عن د شكل ، خاص للدراما المصرية - هذا البحث الذى لم يعرب عن نفسه إلا مؤخرا مع تقدم موجات التجديد الشكلى فى الدراما العالمية - إلا جزءا من بحث الدراما فى العالم كله عن أشكال جديدة تعكس المواقف الفكرية الجديدة للانسان فى عصرنا ، وتعكس المفاهيم الفنية والجمالية الجديدة لانسان هذا العصر .

فحين قدم المسرح القومى سنة ١٩٦٤ ، مسرحية د الفرافير ، ليوسف إدريس أحسست - كما سأعرض لاحقا - أن فن المسرحية عندنا قد خطا خطوة فاصلة تحويلية ، مستوعبا القديم خاصة ، ولا بأس من الجديد المعاصر ، جامعا بينهما فى تمازج بقدر محسوب نابع من صميم البيئة المصرية اجتماعيا وسياسيا .

لقد حاول يوسف إدريس فى د الفرافير ، أن يعود إلى تقليد المسرح الشعبى فاستخدم الشخصية الذكية المضروبة الضاربة ، المستفزة ، المتظاهرة بالغباء شخصية د الفرفور ، ويقابلنا فى مسرح الارتجال ، شخصية كامل الاصلى ، كما استخدم حيل (السيرك) و (الالعب البهلوانية د الاكروبات) ، وبسط على المسرحية مظهرا من مظاهر الكوميديا المرجلة ^(١) بتعايقاته على مرضى وطا

(١) جاء فى معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية الذى أعده الدكتور ابراهيم حمادة

ص ٢٨٩ تحت رقم ٥٢٨ Commedia dell'arte أو Improvised Comedy نوع من الأداء التمثيلى اللاهوى يقوم نصح الى حد كبير على ارتجال ممثلين محترفين . وقد أنحدرت أصول هذا الفن من الأشكال التمثيلية الشعبية الضاربة أصولها فى أعماق تاريخ الرومان . ولقد عاش هذا اللون اللاهوى الشعبى فى إيطاليا فى القرن السادس عشر ، ثم انتقل الى غيرها من البلدان الأوروبية الأخرى ، وظل قائما هناك حتى أوائل القرن الثامن عشر .

الساحة وإرشاداته إلى أشخاص حقيقيين افترض وجودهم بين الجمهور ، وإدخاله

== والملمهات المرتجلة أو الكوميديا ديلا رتي ظهرت لتناقض المسرحية التقليدية التي كانت تكتب ليحفظها الممثلون . وتقوم على تخطيط قصصية يمزجها اللاعبون قبل الظهور أمام المشاهدين ، وعند الأداء يسكنو الممثلون الهيكل القصصى بالحوار . وكان من نتيجة استعمال شخصيات أساسية وثانوية في شكل ثنائيات ، ومواقف شبه دائمة ، ونكات شبه معروفة سلفا ، أن أصبحت الملمهات المرتجلة أقل ارتجالية . ولعل أهم الشخصيات النمطية في ذلك النوع من الملامى الذى كان يستخدم الألقاب :

- **بنطالون Pantaloone** وهو تاجر عجوز من البندقية ، ويلبس قبعة وسترة (جاكّة) حمراء . وبنطالا فضفاضا ، وخفية في قدميه . ولعل كبر سنه وغرامياته ، وجشعه المادى ، وبخله ، صفات — تضاف إلى مظهره الجسمانى — لتجعله مدعاة للضحك والتريلة .
- **دكتور Dottore** : شخصية بولونية دعوية تقلد الطبيب في ملابسه السوداء الأكاديمية .
- **أرليكون Arlequin** : وهو شخصية ثانوية كان يعمل كخادم «بنطالون» ومن صفاته الاحتيال والتضخيم ، الوغدية . ثم أطلق الاسم مؤخرا (**هارليكون Harlequin**) على عاشق شخصية كلومين ، ثم أصبح الشخصية الرئيسية في التمثيلية الانجليزية التي كانت يطلق عليها « هاريكونيد » .

• **زاني Zanni** (أى المهرج أو المنزل)

- **كابيتانو Capitano** وهو الجندى النفاق — جبان وكذاب ويفتخر بطولات وهمية .
- **اسكاراموش Scaramouch** : خادم وغد وأحيانا جندى نفاق .

ولقد اعتمدت الهياكل القصصية في الملامى المرتجلة — إلى حد كبير — على الملامى الرومانية القديمة . وكثيرا ما دارت موضوعاته حول الماشقين الشاين الذين يصلان إلى المال وتحقيق السعادة بمد تدليل المقبات الكثود وذلك عن طريق احاييل الخدم المهرة الخبثاء . ولا شك أن الملمهات المرتجلة قد أثرت في دراما القرنين السادس عشر والسابع عشر ، بل انها لأحدى العوامل التي أثرت في مولير نفسه .

وجاء في Dictionary of Literary Terms ص ٢٠ By J R Harmsworth

Commedia Dell'Arte : Improvised comedy, a form of Italian

Low Comedy dating from very early times.

ما يشبه (حوار القافية) بين السيد و (الفرفور) ، وإنشائه لمسلاقة تعبه
علاقة الحارث بمساعدته ربط بها هاتين الشخصيتين الرئيسيتين وبوضعه بمثله بين
الجمهور ، لتمثل دور متفرجة ، وتحقق الصلة المباشرة بين الصالة وخشبة المسرح .
والواقع أن يوسف إدريس - واضعاً فن (بريخت) في التفریب ^(١) نصب
عينه أيضاً - أعتد على بقطة الجمهور متجنباً في محمد الدهرة للاندماج ،
والنتيجة أننا نجد أنفسنا أمام مسرح شعبي وعالمي معا ينتمي إلى التراث ويردد
أحداث الانجاسات المسرحية في وقت واحد ، فهو يحقق القصد الفني والمادى ،
ويضمن كذلك مشاركة الجمهور البقطة الذكية في العرض المسرحى (٢)

(١) جاء في « معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية » الذى أعده الدكتور ابراهيم

حماد ص ١٠٨ تحت رقم ١٠٦ : التفریب

يرتبط مفهوم التفریب عادة بمسرح بريشت (١٨٩٨ — ١٩٥٦) ، مع أنه لم يخترعه
ومفهوم التفریب عند بريشت هو « جمل المؤلف غريباً » الصورة المنزلة هي عبارة عن
عرض لشيء أو موقف مؤلف لنا في إطار من القول أو الفعل يظهره غريباً . أنه القوة التي
تجبر المتفرجين على رؤية أو إدراك شيء مؤلف كما لو أنه جديد ويرى لأول مرة . بمعنى
أنه عندما تعود على رؤية أو سماع شيء تعوداً تاماً يصبح من السهل الاعتقاد بأن هذا الشيء
هو دائماً كذلك ، وأنه سيكون كذلك . ولكن عندما يقدم اليك شيء جديد نعتقد أنه
ليس حتمياً ، وعلى هذا قد تقبله وتعتنق به ، وقد ترفضه وتنبذه . والآن عندما نقرب شيئاً
مألوفاً لـ ١١ ومتادين عليه ، فإننا نضعه في وضع الشيء الجديد الاحتمى ومن ثم يمكننا أن
أن تقبله أو نرفضه . لذا نستطيع أن نحكم بالرفض أو القبول على الشيء الغريب لأنه أصبح
في حكم الجديد ، ولم يعد في مركز يفرض حتميته علينا ، لا شيء إلا أننا تعودنا عليه ،
وآمننا بصحته ولاحداث التفریب في المسرح استعان بريشت في اخراجه بمرض أفلام سينمائية
أو صور فوتوغرافية مكوسة بالفانوس السحري .

(٢) أنظر نص مسرحية الفرائير « المطبوع في يوليو سنة ١٩٦٤ » وكذلك ما أشار

إليه المؤلف عن تمثيل الرواية ص ١٢ « السطر السابع » المسرح الأمثل في نظرى .

والواقع أن العلاقة للباشرة بين العروض المسرحية ، وبين جمهور النظارة
ذلك التي تجعل من الطبيعي أن يتدخل هذا الجمهور فيما يعرض أمامه من قصص
وأحداث أما بالتعليق ، أو بالاستحسان المسموع الصوت ، أو بالتدبير الشديد
المصحوب بالهزء - هذه العلاقة قديمة قدم فن يعقرب صنوع رائد المسرح
المصري المرتجل اجتماعيا وسياسيا .

يورد يعقرب صنوع وصفا لما كان يجري في مسرحه من أحداث مفاجئة
تدهر إلى الضحك أحيانا ، وأحيانا تبصر على ابتئاس أهل المهنة ، ولكن الجمهور

ص ١٣ السطر السابع « أميل إلى الطريقة التي لا تجعل الممثل يندمج ... » ، ص ١٥ الخطر
الحادى والمصريون : « فالتأثيل زمان ... زمان جدا كان يعتمد أساسا على المرافير ... » ،
وشخصية الفرغور عندنا في الكوميديا المرتجلة تشبه مانادات به جون ليتلوود في فرقته
ورشة المسرح . بانجلترا سنة ١٩٤٥ ، وكذلك مانادى به أنطونين أرتور أنظر المسرحية
المرتجلة في المسرح المصري للدكتور الراعى ص ٣٧ ، ص ١١٢ ، ص ٢٤ .

— وكذلك (أنظر المقالات الثلاث التي نشرها يوسف إدريس في مجلة الكاتب أعداد
٢٤ يناير ، ٢٥ فبراير ، ٢٦ مارس سنة ١٩٦٤ تحت عنوان : (نحو مسرح مصرى) .

— وكذلك (أنظر نحو مسرح عربى — ليوسف إدريس ص ١٧١ إلى ٢٦٠
و ص ٤٦٧ إلى صفحة ٤٩٥ — طبع دار الوطن العربى — بيروت فبراير سنة ١٩٧٤)

— وقد أشار الدكتور الراعى إلى أن الرائد فى التأليف المسرحى (توفيق الحكيم)
قد فطن إلى أهمية البحث من تبسيط لصورة العرض المسرحى المعاصر فأصدر كتابه (قالبنا
المسرحى) سنة ١٩٦٨ ، ودعا فيه إلى العودة إلى ما قبل مسرح السامر والاعتماد على فنون
الحكاكى (أو الرواية) والمفلة والداح فى إنشاء مسرح شعبى حقيقى ، ص ١٤ : ١٥ من
مقدمة (قالبنا المسرحى) للحكيم (أنظر المسرحية المرتجلة فى المسرح المصرى للدكتور الراعى
العدد ٢١٢ من كتاب الهلال — نوفمبر سنة ١٩٦٨ ص ٩١ و ٩٢) .

كان في الحالين يتمسك بها أشد التمسك ، ويأمر ان موضع في صلب العرض
للمرحى ، وان تتكرر الليلة بعد الليلة .

فقد حدث أن ممثلا حل محل الملقن ذات يوم ، بعد أن تغيب الأخير لوعكة
المع به فعمد صنوع إلى الممثل بمهمة التلقين . وكان لا يعرفها ، فأخذ يتابع الممثل
فيما يقول بدلا من أن يسبقه بالقول ، وتدخل يعقوب في الموضع ورجع الممثل
الملقن . فما كان من هذا الا أن توجه بالخطاب إلى الممثل الواقف على المسرح
وقال له : ولماذا تلقى دورك مسرعا هكذا ؟ أن المعجزة من الشيطان ، دعنى ألقنك
أولا ، ثم تردد أنت ما أقول بعد ذلك .

وضج الجمهور بالضحك ، وأخرج صنوع الممثل الملقن من المسرح محمرا فلم
يلبث الا قليلا حتى دخل المسرح وألقى بنفسه المسرحية في وجه الممثل .
وتعجبت مشاجرة ، تدخل صنوع لفضها ، وسط ضحك الجمهور ، الذى أصر فيها
بعد على أن يندمج هذا المشهد الكوميدي المفاجيء في صلب المسرحية وقد نزل
صنوع على طلب الجمهور ، واعتبر هذا المشهد العفوى الذى القته الاقدار جزءا
من العرض (١) .

وحدث الشيء ذاته في حالة المثلة التى كانت تكره زميلا لها كان يشاركها
العمل في مسرحية « غندور مصر » .

كان الممثل يحبها وهى لا تحبه ، وكان في المسرحية مشهد غرامى يبت فيه
الممثل محبوبته لواجع حبه فأدى الممثل المشهد ، ثم اقترب من زميلته وتشفى فيها

وذكرها بأنها مضطرة ، وهي صاغرة إلى أن تسمع وتقبل ، تطارحته لها العرام
أمام مشات من المشاهدين .

ولم تتحمل الفتاة هذه المغايظة ، فصفت العاشق المكروه ، ثم توجهت
بالحطاب إلى المتفرجين قائلة ، إن كلمات الدور الذي تمثله لا تصور حقيقة حالها ،
فهي تكبره زميائها كره العمى ، رأتب على الفور نزاع بين الإثنين ، بينما صفق
الجمهور ، وطلب - كالعادة - أن يعاد المشهد أمامه في الليلة التالية (٢) .

على أن المحادثة التي تظهر الدور الإيجابي القادر الذي لعبه جمهور يعقوب
صنوع في تأليفه المسرحية على سبيل المشاركة في التأليف وتوجيه هذا التأليف
أيضا - وليس مجرد الإصرار على اصطلياد الأحداث المفاجئة والإلحاح ، على
تضمينها النص المسرحي - هي أحداث البنت المصرية صنف ، وما جرى لها في
المسرحية التي تحمل اسمها ، وما انتهى إليه أمرها على أيدي جمهور انعطف اليها ،
ولم يرض لها أن تقع ضحية لمنطق الأحداث كما أرادها يعقوب صنوع .

والبنت المصرية اسمها صنف ، وهي فتاة لعرب تنطلق في غزلها لا أكثر من
خاطب في وقت واحد ، وقد أراد لها المؤلف أن تحمل وزر ما اقترفت في نهاية
المسرحية ، إذ تركها وحيدة لازوج لها ، ولا خاطب ، فلم يرض الجمهور بهذه
الحاتمة التي لم توافق مزاجه ، وجرى بينه وبين صنوع الحوار الآتي :-

[المؤلف : (يسأل الجمهور) ما الذي لا يعجبكم ؟

فتى بين المتفرجين : إننا نعرف يامولير ، أن الأنسة صنف بنت قاضية
جدا ، لم تنازل أحدا خارج المسرح ، فهي تستحق إذن أن تغفر لها القول الذي

تدفعها إليه في مسرحيتك . وواجب عليك أن تجد لها زوجا جديرا بلطفها
وجمالها ، وإذا أمم المشهد الأخير من كوميدباك زواجها ، فسوف تصفق لك ،
وإلا فإن نعود إلى دخول مسرحك .

ويضطر المؤلف إلى النزول على رغبة جمهوره المتفرج المؤلف [١١]

هذه النظرة المتحركة للمسرحى - كما رأيناها فيما عرف عن مسرح صنوع
- والتي لا يفترض له قواما ثابتا لا يتغير وإنما تنشئ له علاقة دينامية مع الواقع
المحيط به ، هي من صميم فن الارتجال الذى أشارت إليه حين ابتدأت حديثي عن
مسرحية « الفرافير » ليوسف ادريس ، التي يعد أبرز مافيها من عناصر المسرح
المرتجل هو الجمهور الذى لا يرضى له المؤلف المسرحى أن يكون دوره هو مجرد
الاستمتاع السلبي بما يجرى أمامه ، وإنما يرى أن دوره هو أن يكون المتفرج
المتيقظ الذكى الذى يتابع وينقد ويحكم .

ويضاف إلى ذلك العنصر القديم المتجدد على يد بريغت عنصر آخر عرف
عن مسرحنا المصرى المرتجل القديم ، ألا وهو (القدرة الذكية على التقاط
الحادث الاجتماعى الذى يشغل رأى العام ، ثم ادخاله مؤثرا إلى صلب العرض
المسرحى بغية جذب الجمهور وتحريك جانب من اهتمامه بالحادث إلى اهتمام
بالعرض المسرحى أيضا ، فكان الفنان يدعو جمهوره إلى التعاطف مع فته ، بعد
أن تعاطف هو مع اهتماماته السياسية والاجتماعية ، وفي الوقت ذاته يقوم
الفنان بجزء من دوره الرئيسى وهو عرض الحياة ، وانتقادها انتقادا فنيا) (٢)

(١) مجلة (المجلة) العدد ٥١ مارس ١٩٦١ ص ٥٦ .

(٢) (المسرحية المرتجلة في المسرح المصرى) د . على الراعى ص ٣٤ و ص ٣٥ .

فقد وصل إلينا - على حد رواية الدكتور الراعي - أن محمد ناجي ، الذي كان أحد أعضاء فرقة الشيخ عطية محمد الذي خلف سلامه - هجazy بعد وفاته وأخذ مسرحياته - محمد ناجي هذا تقدم أمام الجمهور في دمنهور ليمثل فصلا اسمه « مدام روجينا »

(دخلت الممثلة المسرح ، فرجدت الخادم نسيم « يمثله محمد ناجي »

(روجينا - يانسيم ، النهارده الروح على الجرايد تمطيا صورتي ، وتعلن أن المدام روجينا عاوزة تتجوز ، وتيجي هنا تستقبل الخطاب الخادم - لا أنا ما أقدرش أدخل صورتك في الجرايد روجينا - ليه؟

الخادم - لأنها تمسكه صورة « مانر »

« وكانت لجنة « مانر » المشهورة تزور مصر إذ ذاك ، وأجمع الشعب المصري على مقاطعةها » (١)

وفي مسرحية « دخول الحمام مش زى خروجه » التي كتبها إبراهيم رمزي سنة ١٩١٥ مشهد آخر يمثل نقدا اجتماعيا حين تضيق الحال بالحمامي صاحب الحمام الشعبي في بولاق فيتمدد إغلاق هذا الحمام ، ويمضي إلى عمل آخر يتكسب منه فيدور الحوار الآتي بينه وبين « النشاشقي » صبيه و « زينب » زوجة الحمامي -

(نشاشقي : لاياهم أبو حسن ، بس قول لنا انت رايع فين ؟

الحمامي : (آخذا في لم الفرط) مش شغلك انت يا واد . أمش مات الخازم والتراجيل ، ولم العدة كلها .

زينب : مش بس تقول انت حتوديهم فين ، دعدة ؟ انت محدش طرف ياخذ منك سؤال ليه ؟

الحمامي : (يبطل أنزبل القوط رياتفت) انتو هايذين أقول لكم ؟

زينب : يوه . أمال بنسألك ليه ؟

نشاشقى : أمال أحنا قصدنا إيه من الصبح ؟

الحمامي : رايح اعدل شاهد زور رسمى فى المحكمة الشرعية

زينب : يادهموتى

نشاشقى : شاهد زور

الحمامي : ارتحتم

زينب : يا قضاة ، لحنا وش كده ؟

الحمامي : ليه ؟ هو عيب ؟ ما عيب الا العيب ، اتا لاحسرق ولا حازنى

ولا حقتل ؟ (١)

هذان المشدان المبرران عن براءة للمرحية المرتجلة فى جذب اهتمام الجمهور بغيراد ما يغفل باله سياسيا وإحتجاجيا شبيه بهما ما قدمه يوسف ادريس فى الغرافير ، بما كان يعمل بال الناس فى مصر من فساد إحتجاجى حين عرضه للشهد التالى .

(السيد - مافيش يا ابنى شغلانه عندك الواحد يأكل عيش بعرق جبينه

فرفور - فيه ، اشتغل حرامى

السيد - طيب أنا مستعد

فرفور - تحب بقى تشتغل حرامى كبير واللامتوسط والاحرامى على قد حاله

السيد - ردى طائفة كلام ، حرامى كبير طبعا
فرفور - خلاص بقى اشتغل فى التصدير والاستيراد .

السيد - والحرامى المتوسط
فرفور - أبقى أفتح لك بقى جمعية تعاونية
السيد - الا دى ، واللى على قد حاله ؟

فرفور - ده الغلبان بقى اللى يسرق بعرق جيبه ، يطلع على مواخير بسطى
على بيت ، ينشل له محفظة ، وتطلع قاضية ، حاجه زى كده (١)

وهنا ينبغى أن نغير إلى حقيقة واضحة - قديمة جديدة - فهي يمكن أن
ننتمى إلى مسرح الاحتمال أو ما يحلو لبعض النقاد أن يسميه بالمسرح العنفي
من ناحية - ويصح من ناحية أخرى انتماءها إلى ما عرف في عصرنا الحاضر
بالمسرح التسجيلي * هذه الحقيقة هي أن المسرح العنفي أو المرتمل لا يعني أن

(١) مسرحية الفرافير / يوسف أدريس ، ص ٣٩ .

* المسرح التسجيلي - الوثائقي Documentary Theatre

بدأ المسرح التسجيلي كحركة بظهور مسرحية « النائب - ١٩٦٣ » للكاتب الألماني
هو جنهوت ، والتي أخرجها أروين بسكاتور على خشبة مسرحه الخاص برلين الغربية -
« مسرح الشعب الحر » . وكانت هذه المسرحية تهدف إلى عرض شريحة مقطعة من التاريخ
من خلال رؤية عصرية .

أما بناؤها الفني فقد أطرحت استخدام العناصر البنائية التقليدية ، في الدراما كالتصديق ،
والإدهاش ، والمفارقة ، وإشارة التشويق ، والمفاجأة ونحو تلك الجيبل الدرامية . وقد
استعان الإخراج في عرض هذه القطعة التسجيلية بوسائل المسرح الملمعي المعروفة -
كالأفلام والعرائع المصورة - إلا أن استخدام تلك الوسائل لم يقتصر على تسجيل الصورة
المروضة للناتجة - كما هو الحال في المسرح الملمعي - ولكن لإعطائها جزءا أساسيا
وعنصرا جوهريا في صلاحية العرض العام . ولكن مهما حاول مؤلف المسرح التسجيلي أن =

ينسى المتفرج أن ما يجري أمامه ، إنما هو مجرد عرض مسرحي ، ولا هو يسمى أن يندمج متفرجه في العرض المسرحي حتى لينسى الإمان ، والمكان الذي يعيش فيه ، أن المسرح المرتجل أو الشعبي لا يجد غضاضة في أن يقتبسه متفرجه كل التذنيه ، ويعى تماما أن ما أمامه عرض لقصة من قصص الحياة (١١)

ولعل فيما حاولنا عرضه هنا من ملامح قديمة (مسرح الارهاجال أو المسرح الشعبي) متجددة (المسرح التسجيلي) حاولنا - في عبارة كشف بعض ملامحها

== يلتزم وقائع التاريخ ، وبما ينقله حرفيا من وثائق ومن ملفات التحقيقات والقضايا القديمة فوق المسرح ، فإنه لا يجرّد عملياته المسرحية من وجهة نظره الخاصة ، ولا من الضرورات التي تفرضها محدوديات خشبة المسرح . ومن ثم نجده يحتزل الواقعة التاريخية التي يقدمها ، ويستجيب مجرا لمطالبات الزمان والمكان والحوار المسرحي وإمكانية المتفرج على الاستيعاب . ولهذا قد يقال إن المسرح التسجيلي يحاول الاستفادة من المزج بين العناصر الدرامية والملاحمية ومن أشهر هذا الاتجاه بيتر فايس (١٩١٦ -) صاحب المسرحية التسجيلية المعروفة « اضطهاد واغتبال جان بول مارا كما قدمت فرقة تمثيل مصحة شارنتون تحت إشراف السيد دي صاد - ١٩٠٤ . وهو ألماني المولد سويدي الإقامة (أنظر معجم المصطلحات الدرامية / د . إبراهيم حمادة ص ٢٤٧ ، ص ٢٤٨ تحت رقم ٤١٦) .

هذا وقوة المسرح التسجيلي تكمن في أنه يختار من جزئيات الواقع ، عينة قابلة للاستعمال والعرض ، نموذجاً للأحداث العاصرة والمهمة . فهو لا يوجد في مركز الأحداث لكنه يأخذ موقف المراقب المحلل عاكسا رد الفعل تجاه الأوضاع العاصرة مطالبا بتوضيحها . وقد وضع بيتر فايس دراسة عن المسرح التسجيلي في مجلة Theatre Heute الألمانية في مارس ١٩٦٨ وترجمها د . يسرى خميس في ١٤ نوفمبر سنة ١٩٧٠ من سلسلة المسرح العالمي المكونية كمقدمة ومدخل لترجمة مسرحية بيتر فايس « أشودة غول لوزياما أو أنهودة أنجولا »

هذا ولنا عودة الى المسرح التسجيلي حين الحديث عن المسرح الفكري الرمزي .

في مسرحية « الفرافير » - لعل في ذلك ما يغرينا - بما يفرضه سياق البحث
العلمي - أن نقبين الروافد التي مهدت الطريق للنقد الاجتماعي والسياسي أمام
فن المسرحية المصرية بعد الحرب العالمية الثانية.

وهنا أجد القلم مجبرا على التنويه برد فعل المخالطة * مع أوروبا التي حدثت
للمشرق العربي ومصر بوجه خاص - تجاه مسرحنا المصري المرتجل أو الشعبي
لتؤكد هذا التأثير الأوروبي ، وما أحدثه من تغيير في بنية المجتمع الشرقي
وثقافته ، فليس من باب الصدفة أن يكون « مارون النقاش » ، ملما بالتركية
والإيطالية والفرنسية ، كذلك حال « يعقوب صنوع » الذي يعزى إليه أنه كان

* أعني بالمخالطة ما يعرف باللغة الانجليزية *to be blended with* وهو أن تمزج
نوعين مختلفين بنية الحصول على صنف خاص (أنظر معجم الفرائد الدوية في القتين العربية
والانكليزية *Re. J G HAVA* الطبعة الكاثوليكية ، ص ١٨٠ ،

وأنظر *The Advanced Learner's Dictionary of current English. Hornby* (ص ١٠١).

وهذه المخالطة ظهر أثرها في الإنتاج المسرحي إذ أفرزت أصنافا من المسرحيات المترجمة
والمصرية والعربية ، يقول توفيق الحكيم (وكانت للمسرحية الأجنبية المصرية تسمى « اقتباسا »
كما كانت الرواية الأجنبية المترجمة بتصرف ... تسمى « تمصيرا » في المسرح ولم تكن
كلمة الاقتباس دقيقة المعنى اللغوي ، لكنها كانت تعني في العرف الجاري أن المسرحية ليست
تأليفا خالصا ، ولا ترجمة خالصة ، بل هي كل الموضوع من جو إلى جو ، ومن شخصيات
أجنبية إلى شخصيات مصرية أو شرقية) أنظر « - جن العمر » ص ٢١٦ / الطبعة
الأولى سنة ١٩٦٥ مكتبة الآداب بالجاميز .

بإثبات المسرح المصري (١) كما كان بحق منشئ المسرح العربي في مصر (٢).

كان الرومان هو عام سنة ١٨٧٠ ، أى عقب الاحتفالات الباذخة بافتتاح قناة السويس وما شملته من وسائل الإمتاع والترفيه التى استوردتها الخديوى اسماعيل من الخارج تكريماً لذوى الروس المتوجة وغير المتوجة من دعائم حينذاك وأغدى عليهم نعم الحياة المادية والعنية ، وكان قد أمر بإنشاء مسرح جميل بالقاهرة ، فأنجز بناؤه فى أسابيع قليلة على جزء من أرض ميدان الأزبكية ، وعرف بمسرح « الكوميدي » *Théâtre de la Comédie* وجلبت للتمثيل عليه فرقة فرنسية قدمت من الروايات الرائجة فى باريس (٣) إذ ذاك ما يعجب ذوق الخديوى وأصدقائه وكان افتتاحه فى ٤ يناير سنة ١٨٦٩ وشهدت القاهرة - فى الوقت نفسه تقريباً - بناء دار جميلة أخرى للتمثيل ، هى دار الأوبرا التى افتتحها الامبراطورة أوجيني يوم أول نوفمبر سنة ١٨٦٩ ، وحفقت فيها الأوبرا « ريجوليتو » ،

(١) أنظر مجلة « عالم الفكر » الكوفية - المجلد الثانى - العدد الثانى سنة ١٩٧١ ص ٢٠٧ ، ٢٠٨ .

(٢) يقول الدكتور محمد يوسف نجم فى كتابه « المسرحية فى الأدب العربى » دار بيروت للطباعة والنشر سنة ١٩٥٦ صفحة ٤٤٥ - ص ٤٤٦ « أقام يعقوب صنوع دعائم المسرح العربى فى وقت مبكر ، وسبق به آثار الفرق البنانية والسورية التى جاءت الى مصر لتنتشر أصول هذا الفن فى واديهما . وقد كان من الممكن أن يمتد أثر المدرسه المصرية المسرحية ، التى كان صنوع رائدها ومعلمها الاول لولا تدخل السياسة وفسادها على صنوع عمله الفنى الجديد الذى نبع من طبيعة الشعب ، وكان من اليسير أن يمتضى فى طريق التطور الطبيعى المنشود ، فيخلق مسرحاً مصرياً قومياً » .

(٣) J. Douin : Histoire du règne du khédive Ismail Rome (٢) 1934, T. 11, p. 104.

تأليف الموسيقي الايطالى الشهير « فردى » ، ولم يكن فرغ هندكز من « طابدة » ،
التي كلف بتلحينها خصيصا لهذه الدار (١) .

وكان الحديوى يؤثر نفسه فى قصره بمسارح خاصة يدعو اليها لإحياء لياليه
ما يروقه من الفرق الاحتمية والندماء ، بل أن فرقة « يعقوب صنوع » ذاتها
نالت - بعد نجاح عرضها بين طبقات الشعب - شرف التمثيل على مسرح
الحديوى الانيق بسراى « قصر النيل » .

راى يعقوب إذن حركة قيام هذه المسارح ، واسراف الحديوى أسماهيل
فى اتفاق أموان الدولة عليها . وأدرك أن الحياة التمثيلية المستوردة كانت حياة
زائفة لا تمس الشعب - الذى يجهل الايطالية والفرنسية - وإنما تقتصر على
تلبية الحديوى وحاشيته ، وعلى وصل الجالية الاورورية بما يعرض على مسارح
أوطانها من انتاج غث اوسمين

وأما أبناء البلد ، فكانوا لا يعرفون تزجية الفراغ بأفضل من السمر فى
المقامى أو تشنيف آذانهم بغناء المطربين والمطربات . لم يكن لهم عهد بالتمثيل .
ولم يكن لهم بعد سبيل إلى أن يفهموا ما المسرح ؟ على الرغم مما يدخره لهم من
تلبية الحاجات الاجتماعية وفكرية وسياسية وفنية كانت تلح عليهم اذ ذاك .

تغير يعقوب صنوع - فيما رواه عن قصة انشاء مسرحه - منصة متواضعة
كان يظهر عليها الموسيقيون والمنددون فى مقهى ثرت موائدة فى الهواء الطلق
بحديقة الازبكية (وفى تلك الحقبة ، أى فى سنة ١٨٧٠ كانت فرقة فرنسية مجيدة
من الموسيقيين والغنيين والممثلين ، وفرقة مسرحية إيطالية بمنازة تقدمان

(١) J. M. Carcé : Voyageurs et Esclaves Français en Egypte
Le Caire, 1932. T. 11, p. 224.

للأوروبيين من أهل القاهرة أطيب متعة ، وشهدت جميع ما قدمه هذا القصر
الموسيقى ، فان الفرنسية والإيطالية لغتان أحبهما حبا جما ، وقد درست كبار
كتابهما المسرحيين . وهل ينبغي أن أعترف ؟ نعم أن الفصول الهزلية القصيرة
(FARCES) *

* هزلية (FARCE) مصدر المصطلح هو الكلمة اللاتينية Farceri بمعنى (يحشو) وكان
للقصود : حشر بعض الشاهد المضحكة في العروض التمثيلية الكنسية . ثم تطورت الكلمة
لتمنى : تمثيلية تفتط في توظيف المرح ؛ والتهرج ، والتناقضات ، والحركات البدنية الهائلة .
كل ذلك وفيره يساق دون تقييد باحتمالية تصديق الأحداث ، أو الشخصيات ، أو الأفكار ،
لأن الغرض الاساسى من الهزلية هو إثارة الضحك والترفيه ... وفي القرن الماضى ازدهر
هذا اللون كجنس دراسى على يد لايش وجورج فيدوفى فرسا ، وبنبروفى انجلترا ، ولا يزال
لهذا اللون كتاب ومحبون .

ولقد تلمذت الملهة المصرية في فترة اشتداد مودها على يد كتاب الهزلية من القرنين
تم استقلت ملاعها الخاصة فيما بعد ، وأن لم تزل مسارحتنا التجارية تنهب الرصيد الهزلى فى
المسرح القرنى القديم (أنظر معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية د . ابراهيم حمادة ص
٣١٣ تحت رقم ٥٨٧) .

وكذلك أنظر : Dictionary of Literary Terms

By J R. Harmsworth Ph, D. Page 45

Coles publishing company; London. 1968.

Farce = Originally any insertion in the church liturgy.
Later farces were the comic scenes intrpolated in the early
liturgical plays. The word now refers to any play which evokes
laughter by such devices of low comedy as physical buffoonery
rough wit, the creation of ridiculous situations and which is
little concerned with subtlety of characterization or probab -
ility of plot .

والمسرحيات الكوميديّة والتّيليّات الغنائيّة (Opérettes) والآسى التي أداها
الممثلون على هذا المسرح هي التي أوحى لي بفكرة تأسيس مسرحي عربي ،
وأعانتني الله على إنشائه ، ولكن قبل أن أشرع في إنشاء مسرحي المتواضع
درست دراسة جدية ، أدباء المسرحية الأوروبيين ، لا سيما جيراردوني وموليير
وشريدان في لغاتهم الأصلية ، أي الفرنسية والإيطالية والانجليزية وحين أنست
أنني أجيد بعض الإجازة في المسرح كتبت تمثيلية غنائية من فصل واحد باللغة
الدارجة ... واقتبست للمقطوعات الغنائية الحائفا شعبية ، وعلت الرواية لنحو
عشرة فتيان أذكيا انتخبتهم من بين تلاميذي ، وارتدى أحدهم ملابس النساء
ليقوم بدور العاشقة (١).

هكذا استطاع صنوع أن يحدث حدثه الجديد ، وأن يقدم أول فرقة
مسرحية مصدرة ، تخاطب الشعب بلعته ، وتلائم مستواه وتعالج شؤونه حيث
بدأ بروايات خفيفة لا ترمى إلى أبعد من الضحك والتسلية - شأن مسرح
الارتجال أو المسرح الشعبي وربما الكوميديا اللاتي (٢).

كانت المقطوعات الغنائية التي تتخللها جزءا هاما فيها ، ثم أراد المؤلف - بعد
أن أفلح في اجتذاب الناس بهذا الفن السهل - أن يمزج بالهزل جددا ، وبالمزج

(١) أنظر مجلة (المسرح) القاهرة العدد ٧٤ سبتمبر / أكتوبر سنة ١٩٧٠ ص ٧٤ .
وأنظر (المسرح) د محمد مندور ص ٣٢ ، ص ٣٣ .

(٢) يقول يوسف إدريس في كتابه (نحو مسرح عربي) ط ١ . الوطن العربي بيروت فبراير سنة
١٩٧٤ ص ٢٦٦ (هذه التي يسمونها الكوميديا ديلايتي هي بنصها ونصها السامر العمى
المصري ذلك الشكل البدائي من حالات التمسرح الذي كان قائما وموجودا منذ عصور ضاربة
في القدم والذي لا يزال موجودا الى يومنا هذا ، كل ما في الأمر ان السامر لم يعن بدراسته
أحد ولم يجد له (خواجا) يعطيه اسما لاتينيا عويضا وثبتته في كتاب) .

والطرب دروسا أخلاقية ، نتناول ما بداله من أسباب فساد المجتمع وتفكك الأسرة ، حتى ينفع جمهوره الذى أقبل عليه ووثق به ، أى أن مسرح صنوع ينزع إلى التهنيز والميل إلى التعلیم والإصلاح والوعظ والارشاد ، وأى عجب فى ذلك ؟ ألم يكن يعقوب صنوع معلما قبل - وبعد - اشتغاله بالمسرح ؟ .

لقد كان يظهر على المنصة فى ختام السهرة أو فى مستهلها ليشرح النظارة لما شاهدوا أو ما سي شاهدون ليعرفهم بأصول فنه ، ومعاني رواياته ويصبرهم بواقع حياتهم أو يقنعهم بأفكار جديدة فسرحة كـ ، منبرا حيا يتناقش فيه مع جمهوره - كما سبق أن عرضت * - من الشعب اليقظ ذى النفس المنهضة مما جعل الحاديوى وحاشيته يخشون خطره على سلطانهم فيسارعون إلى إغلاق مسرحه .

ذلك أن يعقوب صنوع - رغم - واصلته السير على درب المسرح الفنائى الذى كان آخذا باللوب الجماهير (١) - كان وعيه الفنى مرتبطا بما يحدث من تطور فى

* أليس هذا ما حاوله (برخت) بعد ذلك فى مقدمة مسرحياته ؟ لا يلاحظ الجمهور وجعه حكما فيما يقدمه أمامه ، وأطلق عليه اسم المسرح التعليمى أو اللامعى الذى يتمدد عنصر التهرب منها ؟ (الباحث)

وقد كان مولير الذى عرف صنوع الكثير عنه حتى سمي مولير مصر - خطيبا لفرقتيه المسرحية حيث كان ينحصر عمله فى الخروج على المسرح بعد كل عرض ليخطب فى الجمهور ويشكره على تشجيعه القيم ومحيب على أسئلته (أنظر المقدمة التى كتبها الدكتور محمد محمد القصاص للأعمال المختار لمولير رقم (١) من سلسلة المسرح العالمى الكويتية يناير سنة ١٩٧١) .

(١) أنظر مؤلفات محمد تيمور / الجزء الثانى / ط . الهيئة المصرية العامة للكتاب سنة ١٩٧٣ ص ١٦٩ ، ١٦٢ يقول محمد تيمور لا تسكر على الشيخ جبريته فى التلحين العرفى فقد كان يزلف للأنتم المسرحية وينتبه بصوته الجميل فيجذب قلب جمهوره ويمتلك عليه نفسه .. وما زالت أحيائه تنى إلى الآن حتى أن بعضهم كان ينظم لها كلاما هزليا وينتبه فى السكازينودى (باريز) .

العالم العربي ، هذا الوعي أخذ يحنه على التمجيل بالتطور ، وتخطى المرحلة
الغنائية الى مرحلة المسرح الاجتماعي الكوميدي الهادف ، ومن هنا نجد المتأمل
في مسرحياته القصيرة الباقية لا يهتر إلا على أقل القليل من الأغنيات القصار .

أى أن الكثير من أدوار الشيخ سلامه حجازى المسرحية — فيما كانت تنفصل فذهن
الجمهور وذوقه ، عن سلب المسرحية ، وكانت مطلوبة لغاتها ولقيتها الغنائية ولصوت صاحبها
اذ كان مسرح الشيخ سلامه حجازى ذروة الصباغة الغنائية الموسيقية ، بل تسلت الاغاني رفم
أقرب أعنى شخصية تراجمية في ذلك الحين (جورج أبيض) تسلت الى مسرحياته التراجيدية
أوديب الملك ، لويس الحادى عشر ، عطيل — وفرضت هذه الأنتم قسما على أحداث تلك
المسرحيات ومناخها العام فرضا سقيفا متصفا . فمن ألحان مسرحية (أوديب) .

دمم الوباء بيوتا	فقدت قروح وتندب
قتله صوت جيعنا	أوديب فهو لنا الأب
أوديب يا غوث البلاد	أوديب يا بطلا عجيب
أوديب يا ليت الطراد	أقصد بلادك يا أوديب

ومن ألحان مسرحية (لويس الحادى عشر) لحن الرجاء :

فونك اللهم يا رب العباد	يا مجيبا لدعاء المسنجر
رحمة منك بنا يوم المساد	يا غفور يا رحيم

انظر : عدد ٧٤ من مجلة المسرح المصرية سبتمبر / أكتوبر سنة ١٩٧٠ م ص ٧٤
* دليلا على ذلك على سبيل المثال — نهاية مسرحية (الضريين) حيث ينشئ قبل استدال
الستار :

الى يده يجعل عيشته مرة	يدخل على أم اولاده ضرة
أما الى يده يعيش فرحان	ما يعمل لوش قلاده من النسوان

(انظر : المسرح العربى / دراسات ونصوص / د . محمد يوسف نجم)

وهذا يعنى - فى عرفنا - أن صنوع كان يطمح إلى تغليب المسرح من سلطة
الموسيقى ، بل والانجاء إلى الواقع وتحمله غايات إجتماعية وسياسية منتقيا
شخصياته المسرحية الممثلة لواقع الاجتماعى والسياسى من الطبقة الوسطى والطبقة
الدنيا : من التاجر والطبيب ، والموظف ، والسمسار إلى « الحشاش » ، والحمارية
والخدم والمكارى .

أما عن موضوعات مسرحياته ، فهل نذكر أنها كانت تناقش بعض الأمراض
الاجتماعية ، وعلى رأسها مشكلة تعدد الزوجات ؟ .

نجد ذلك فى مسرحية « الضرتين » ، - على سبيل المثال - وقد استشهدنا بها
فى هذا المجال لجرأة موضوعها الاجتماعى من ناحية ، وللأزمة التى أثارته - فى
تاريخ هذا المسرح المصرى الناشئ آنذاك - لقد أعجبت هذه المسرحية الجمهور
وأغضبت الحديوى .

وهى مسرحية قصيرة ، من فصل واحد ، يتضمن ستة مناظر ، ويمثلها أربعة
أشخاص فقط : (أحمد المسمى ملك ، بهجر المسمى وزير ، صابحة ، نظومة) .
وهذا التركيز يتيح للدؤلف قوة فى إبراز المعانى التى يهدف إليها . ونرى مباشرة
فى الفصل الأول (صابحة) زوجة أحمد بمفردها ، تكلم نفسها ، نائرة على زوجها
الذى قرر - بعد المعيشة معها خمسة عشر عاما - أن يقترن بأمرأة ثانية . تستنكر
جهوده ، وتعرض صفاتها ومزاياها ، ولا تستسلم للهزيمة ، بل تبيت له الكيد
وتضمر له الانتقام .

ويحضر زوجها ، فتتكف أماءه « دم الاكترات » ، لتزولها إلى مرتبة الوجة
القديمة ، ويحاول هو أن يسترضيها بعبارات النفاق ، راعما أنه ما أقدم على هذا
الزواج الثانى إلا ليوفر لها الراحة

ثم يمضي ليأتى « بفطومه » من بيت أبيها . وتظال « صابحة » وحدها على المسرح فتطلق العنان لميظها وتكرر تهديدها ، لا سيما وقد تضاعفت الغيرة في قلبها بعد أن فهمت من زوجها أن « فطومه » تصفرها سنا .

ويدخل « أحمد » ومعه « فطومه » وفي يده منديل طسواء على شيء من المأكلة ويتطير الشرر منذ تبادل عبارات التقديم والتحية ، وعبثا يحاول أحمد أن يوافق بين المراءين ، تقول « فطومه » عن « صابحة » : -

- « ستي أم محمد » باين عليها وليه طيبة وأنا بديت أحبها « وعلشان خاطر هيونك ياملك » ابقى اعتبرها زى أمى وأطارعها .

وتستاء الوجة الأولى ، ولكنها تكتم غضبها ، ونسمعها تقول على حدة : -

- « عرفوا كلام التقطيم قال زى أمها » منهاها بتسمعنى بذوق لانى معجوزه » بس يخرج السوق وأنا أفرجها على المعجوزة وما تعمل .

وتفزع في إخراجها ، وهو لا يذهب إلى السوق ولا إلى العمل ، بل إلى حيث يدخلن الحفيش ، وحيث يلقيه أمثاله من بنى « شداد » بالملك .

ويخلو الميدان « لصابحة » فتهاجم غريمتها وتعين لها وخيفتها في البيت :

- « تخدمى على وانكسى وتطبخى .

وترفض الوجة الجديدة ، المعتدة بصباها وجمالها أن يكون ذلك مكانها ، ولكنها لا تبدى معارضتها حتى يعود « الملك » وبصحبه أخدوها « بعجر » - الوزير - صديقه الحميم ، ويريد هؤلاء الثلاثة أن يفرحوا ، فيتأبط بعجر « الدربكة » ويقترح أن يغنوا معا « ياما أحلى اجتماع الحباب » فتتمتع « صابحة »

أولاً ، ثم تشارك في ترويض المذهب وهي عابسة ، وبعد فراغ دبحه ، من الغناء ، يقول ناقدنا :

— بس يا خسارة ان الولية المعجزة دى حسها وحش وبشع وبتخسر المذهب
لان المذهب كان رايح على طلحه جابت على أبو زعبل .

وينشب الشجار ، ويحمى وطيسه بين (ببحر) وأخته من ناحية و (صابحة)
من ناحية أخرى ، ويقف (أحمد) مرقف المتفرج المحايد .

يشهد بمبادل الضربات والعضات من كلا الجانبين ، ويأبى أن يتدخل ضد امرأته
الأولى ، فتلومه الثانية وتعتدى عليه ، وكذلك تلومه وتعتدى عليه (صابحة) .
ويضيقان الحناق عليه حتى يعال طلاق الايتين بالثلاثة وطردهما مع (ببحر) .

وبعد خروجهم يخلو الزوج إلى نفسه مشيدا بمزايا (عيشة العازب) مستدركا
بأن عليه البحث عن (بنت الحلال ولا اتجوزش عليها) .
وتعود الزوجة الأصلية (صابحة) ذليلة لتصلح ما أفسده في حقيقة الامر
تصرف الزوج الجشع ، فيجيبها مشيرا إلى الجمهور .

— طيب هلشان خاطر عيون أسيادنا دول اللى شرفونا الليلة برؤياهم راح
أردك ، ويعنى قبل إسدال الستارة :

الى بده يجمل عيشته مرة يدخل على أم ولاده ضره

أما الى بده يعيش فرحان ما يعمل لوش قلاده من النسوان

ولعلنا نلاحظ في هذه المسرحية أنها تنقل الواقع بلا تصرف ، وتكثر فيها
ملامح المسرح المرتجل من حركات الضرب والكلمات الغليظة والوعظ المباشر
كان يقول الممثل للجمهور شيئا دون أن يسمعه زميله الواقف بجانبه ، ولكن
يجب ألا ننسى الإطار التاريخي الذي قدمت 'غناء المسرحية' ، فقد كان ذلك

مستوى الجمهور وجمهور المسرح المرتجل ، والكوميديا الشعبية التي تعظم الناس
مستخدمة كل الأساليب حتى الغناء في سبيل إيصال الهدف الاجتماعي .

لقد كان المقصود من هذه المسرحية - قبل الامتاع الفني - ذلك الدرس الاجتماعي
الذي وضعه صنوع نصب عينيه ، ودليلنا على ذلك أن صنوع حين تقديم تلك
المسرحية كان يقف بنفسه خطيبا أمام جمهور المشاهدين بمظهر خاتما موهبته
بتأنيب من يصور لهم حقهوم المغرور أنهم يستطيعون العدل ، بين أكثر من
امرأة مشتتة في أقربهم قائلا .

« وينكم كثيرون - يمكنني أن أشير إليهم بأصبعي هذا - ليس فيهم من صفات
الرجولة جزء من مائة . ومع ذلك يبيحرون لأنفسهم أن يقتتروا مشات الذماء
إمعانا في الترف ، .

وهكذا فإن عرض مثل تلك المشكلة - تعدد الزوجات - في مجتمع ما زال في
بداية سعيه البطيء إلى الاستتارة الاجتماعية ، هذا العرض قد جعل مثل ذلك
المسرح شهرة خلقت له أصدقاء وأعداء .

وقد جاء الخطر على ذلك المسرح من الأعداء وهم طبقة الأثرياء ممن لهم
« حريم خاص ، من شتى ألوان النساء .

وليس بغريب عن ذهننا أن الخديوي اسماعيل وبطاقته من « الباشوات ، كانوا
من هذا الصنف حتى إن صنوع قد اعترف بما أبداء اسماعيل من سخط على هذه
المسرحية حين عقب عليها تعقيبا بذيئا . ورأى رأى الخديوي رجال حاشيته
فأوقف عرضها .

على أن مسرحية « الأميرة الاسكندرانية ، لم تكن أقل - من سابقتها « العنبرين ،
« خطرا في تقدمها السياسي الكامن الموجه إلى الخديوي وطبقته الاجتماعية ذلك
أن مغزاها ليلقى من أذهان الشعب فكرة « تفوق البكوات ، « الباشوات ، ،

ونجح امتيازات الأكابر وأصحاب الألقاب ، ويتضمن دهرة إلى المساواة في عهد كثر فيه المظالم ، والإنسان بعمله وأخلاقه لا بحسبه ونسبه .

والمقصود د بالأميرة الإسكندرانية ، د عديلة ، ابنة د مريم ، السيدة المصرية المتفرجة التي تمن في تكلف أساليب الحياة الأوروبية ، والفاظها منذ أرى زوجها الإسكندري د ابراهيم ، وقال وسام والمجديلة ، ، لقد حرصت د مريم ، على الرحيل إلى د باريز ، كل صيف حرصا منها على مخالطة أرقى الطبقات ، بل وفرضت على زوجها أن يتحدث بالفرنسية ، وكذلك خادمها د حسنين ،

وأرادت مريم المتفرجة أن تفرض هذا التفرنج على ابنتها د عديلة ، فتزوجها من فتى فرنسي يدهى د فيكتور ، يحمل لقب د شفالبيه ، بينما د عديلة ، كانت تحب موظفا صغيرا يدهى د يوسف ، فلم تجد د عديلة ، وحبيبها د يوسف ، مفرا من طغيان الأم المتفرجة إلا بحيلة بارعة ، هي أن يتشكر د يوسف ، في شخصية د فيكتور ، ، وهكذا يعقدان زواجهما بموافقتها . وعندما تكشف له الحدة في المشهد الأخير ، وتثور ثائرتها على صهرها المتواضع الأصل ، ويسخر منها زوجها :

ابراهيم (يقطع النشان الذي في صدره ويعطيه لريم) ما تزعليش يا حبيبة هينى خذى نشانى أه وعاقبه له .

الكرونيت ما حدش منا اولد ومعا رب . الإنسان يحصل أعلى درجات الشرف بسلوكه الحميد وأمانته واسمه الطيب لأن الأمل أمير الأخلاق .

لم يضيف : -

الكونت ما تفتكر يش ياستى ، الشاب دا فى أقرب وقت بشطارته يصير
أعظم الناس .

إن يعقوب صنوع كان رائدا مسرحيا مصرية للنقد الاجتماعى والسياسى . لقد
استخدم كل حيلة فنية له لاستنباط الضحك فى مسرحه ، وفهم تمام الفهم أن عنصر
« الفرجه » الذى لازم المسرح المرتجل أو الشعبى ، ينبغى أن يكون سيوله إلى
التهديب الخلقى وحلج آفات المجتمع ، والدعوة إلى مزيد من العدل من خلال
مقدرة فائقة على إدارة الحوار بلغة عادية أصيلة فى واقعيتها ، سجلها يعقوب
صنوع من معاشته للناس ، وملاحظتهم فى دقة ، حتى إن كثيرا من التعبيرات
العامية التى أوردها صنوع فى مسرحياته لم تزل تجرى على ألسنتنا حتى الآن مثل :
« جاى من باريس فى حله - قلنا كده قالوا اطلعوا من البلد . (١) »

وإذا كان يعقوب صنوع قد فتح الطريق أمام الكوميديا الاجتماعية والسياسية
أخذنا من المسرحية المرتجلة أو الشعبية مستفيرا بما أفرزت المخالطة مع أورربا
من نتاج مسرحى ، فإن محمد عثمان جلال يشترك مع يعقوب صنوع فى تعليم
الكوميديا المصرية بالرافد الأوروبى العالمى الإنسانى الهام ، ألا وهو التمصير
عن أصول عالمية ، وهو نفس الطريق الذى سلكه فيما بعد كل من بدیع خیری

(١) « فنون الكوميديا من خيال الظل إلى نجيب الريحانى » - الدكتور على الراعى

— كتاب الهلال العدد ٢٤٨ سبتمبر سنة ١٩٧١ ص ١١٧ ، ١١٨ .

• وأنى أرى أن عنصرى « الفرجة » والبراعة فى « امتلاك ناصبة الحوار » اللذين تميز
بهما مسرح صنوع قد وجدا طريقهما إلى مسرح توفيق الحكيم الاجتماعى على وجه الخصوص
فيما بعد .

ورثيبت الرمحاني . (١) .

ولا يتطرقن الفن الينا بأن عملية التمصير تلك كانت أمرا سهلا ، ذلك أن عثمان جلال لم يدخر رسما حين تمصيره مسرحيات « مولير » - كالشيخ متلوف على سبيل المثال - في انتهاز كل فرصة لخلق شخصيات مصرية حقيقية مستعينا « بمولير » كنقطة انطلاق مستخدما تجاربه الشخصية ، ويديته المحلية بعد ذلك لخلق شخصيات مستتبقة في مصر ، بل كاد يصل تمصيره في بعض الأحيان إلى درجة أصبحت فيها بعض المواقف بما فيها من شخصيات وحوار وتقاش مصرية خالصة .

ففى الشيخ متلوف - الممصرة من « تارتوف » لمولير - ما أن ينجح عثمان جلال في تحويل « تارتوف » من قس فرنسى إلى « فقى مصرى اسمه متلوف حتى يشعر - عثمان بصفته محولا - ناجعا إلى حد ما خالقا لشخصية الفقى « متلوف » - بأن قوته في التمصير ، تدبج له أن يخرج هذه الشخصية من نهج « مولير » في جعلها أكثر انتماء إلى البيئة المصرية ، ففى المنظر الثالث من الفصل يدخل متلوف شرها على « أنيسة » - التى سبق لها أن تمنعت عليه وتعفت ، ثم ها هى ذى تطلبه الآن - وقد ركز كل شراسته على محاسن حبيته الجسدية منتهرا أول فرصة ليتمد يده إلى جسمها ، قارصا يدها ، متحسسا فخذاها ، عابثا بما يحمل صدرها من لحم وزينة معا .

(١) « فنون الكوميديا » . د . على الراعى ص ١٢٧ .

* نولاً: تقوتنا الإشلابة علما إلى أن بديع خيرى والريحانى قصد أقادا أيضا من بعض الشخصيات النمطية لشخصية المدة وتابعة في مسرحية « دخول الحمام مش زى خروجه » التى وضعها إبراهيم رمزى عام ١٩١٥ .

والواقع - كما يحدثنا الدكتور الراجي (١) - إنه بعض هذا موجود في «مولير» فعلا ، ولكن ليس بمثل هذه الصراحة ، فوليير يحمل «تلوف» - يمد يده إلى الركبة ، أما عثمان جلال ، فإنه يرفع الحمار ويمسك متلوف بالفضة ، ثم ملاحظة لحم الصدر بل يغترف متلوف بعقب صارخ علانية لأنيسة بأمر مفاتيح جسدها عليه .

متلوف : من كان ينظر دى المحاسن والجمال
يجود بروحه فى الهوى من غير سؤال
وان كنت أنا أذنت فى هذا الطلب
خذك وعنيكى أهم دول السبب
ما شفت مره الردف والطرف الكحيل
والخصر إلا صرت أنا زيه نجيل

ثم هذا التثني والتأود الذى أضفاه عثمان جلال على أنيسة ، جعلها أقرب إلى ما يريغه المجتمع المصرى - معظمه - فى صورة المرأة تلك الأيام مما يعد كثيرا من الأصل «المولييرى» - تقول أنيسة :

آه ، أف يامى الشيخ ليه تقررص كده ؟

(طبعا الفرنسيون أو النص الفرنسى لا يمكن أن يكون فيه داف)

ما تحطش إيدك دى هنا أحسن بغير

فى الأصل الفرنسى : أرفع يدك ، أنا مقرطة الحساسية .

هكذا كاد عثمان جلال ، أن يرتفع بمضى التصوير فى بعض المواقف الهامة

(١) فنون السكوميديا ... / د على الراجي ص ١٢٧ .

في المسرحية - ذات الطابع الانتقادي الاجتماعي - إلى الحد الذي أصبح فيه هذه المواقف ، مصرية خالصة ، حتى لو أدى ذلك إلى الخروج على مواصفات المجتمع الأجنبي ، والتصوير المسرحي الأصلي الذي نصرت عنه هذه المواقف .

ولم يكن هذا التصوير الذي لجأ إليه عثمان جلال إلا تنفيذا لرغبة مكبرة عنده لتأليف المسرحي ، خاصة في جانب المسرحية الانتقادية الاجتماعية المكتوبة بالشعر العامي * التي كانت تمرتها الفجوة الوحيدة لديه - فيما يظن - مسرحية :

الخدامين والمخدمين ، سنة ١٩٠٤

والواقع أن مسرحية الخدامين والمخدمين ، ليست مسرحية بالمعنى المفهوم للكلمة ، إنها لوحات شعبية رجالية ، تصور أحوال البكوات ، أثناء بحثه عن خادم يأتمنه ويستطيع أن يقوم بأعمال البيت الكثيرة ، وما يعاينه من المخدم الماكر الذي يستخدم مهنته للقيام بعملية سرقة منظمة . وغير ملحوظه لصاحب البيت هذا مع عرض لوحة للخادم المتواطئ مع الخدم ، وأخرى للخادم الأمين الذي يرفض السرقة ، ولكنه غير واثق بجدوى العكوى للشرطة أو النيابة .

* ولقد برز أثر عثمان جلال في فنون المسرحية الشعرية العامة عند بيرم التونسي ومحمد عبد المنعم (أبو بئينه) وفؤاد حداد ، وتوفيق الحكيم في مسرحياته المجهولة والتي تحدث عنها وكشف النقاب عن أصولها الناقد فؤاد دواره بأعداد مجلة الحجة أرقام ٨٨ (مايو) ٩٨٠ (يونيو) ٩٠٠ (يوليو) سنة ١٩٦٤ وكذلك باكثر في مسرحية (الفلاح النصيح) .

(البيك المخدوم والحاج سيد المخدم)

البيك :

يا حج سالم أنا أقربك السلام	أنت اختيار صالح كان راجل تمام
أعمل معي معروف وخليك مستوى	وانضر لنا سقا يكون راجل قوى
يطلع مع القرب ويكلف لى الحمار	ويأخذ المقطف يجيب لحمه وخطار
لكن أنا بدي الأمانة يا جمدع	ولا أحب الزور وأفعال البدع
ومرحبا بك فى جميع ما تطلبه	بس أنت ساعدنى على اللى أرغبه (١)

... ..

... ..

(البيك وسيد الخادم ، الخائن)

البيك :

قولى أنت يا سيد بقا على الصحيح	بلفظك الرايق وقولك دا الفصيح
هو المحترم فى غيابة قال لك إيه	على السلوك اللى يريد تمشى عليه
أنت بقيت وصرت فى ذمتى	لما أتيت بيتى وصرت بخدمتى
قول على الصحيح لا تختش ولا تخاف	ولا تماكسنى ولا تقصد خلاف

سيد :

قال لى اذا أعطاك مخدومك فلوس	ان كان ثمن للشمع ارحق الفلوس
والله عطالك تفتري لحم وخطار	ولا العليق اللى يجيبه الحمار
قربط على خمس الفلوس اللى معك	واوعى تقول حاجة لواحد بسمك

(١) مجلة الهلال عدد أغسطس سنة ١٩٧١ ، ص ١٧٠ .

وإن شيموك في البيت أجيب شيت أو حرير

ان كان قليل الى انطلب والا مكتير (١)

امى حل البقيش من الى رخت له

لا بد يعطيك شيء لما نساها

مع ابنهم ان شيموك خليك لطيف

حين يدخل الكتاب خدمته رفيف

واغويه على طلب الفلوس وسلطه

لجان اذا قابل أبوه يورطه

لو قرش معرفة عطاء خد مليون

وان اشترى سيدك بنفسه حاجته

بس انت طير في غضب وفحم كوك

وهو القربة وقطع في سلب

اليك :

وانتا بقى واجب عليك تعمل كده

ومين يأمن بس راجل زى ده

سيد :

وليه أنا اعمل كده غرشي كلام

ماحد يتجاسر كده إلا ابن الحرام

اليك :

قوم أنت روح للحج سالم شيعه

بدى عل شان اجرتك احكى معه (٢)

(١) مجلة الهلال عدد أغسطس سنة ١٩٧١ ، ص ١٧٢ .

(٢) نفس المجلة ، عدد أغسطس سنة ١٩٧١ ، ص ١٧٢، ١٧٣ .

(اليك وأحمد الخادم ، الأمين ،

اليك :

قلت لك فض الخساف امشى معى دغرى وعمرى ما تخاف (١)

أحمد :

ما قلت لك ما قلش حاجه

اليك :

يا جدغ يكفى ملاووه فى الكلام يكفى بدع

يا هل ترى اتا معى والا معى	وان قلت لى عن شىء هو راح يسمعه
ما دام اكلت العيش عندى صرت لى	وصرت رى ابنى صحيح انك ولى
مخدمين ليه دول حراميه كلاب	ياكلوا شقاكم ويوروكوا العذاب
نهار ما تقبض يجرى ويقطعك	وان خلعت من خدمتك ما ينفعك
قاعد على القهوة ويدير كلام	وان اتاه مخدم يقره السلام
واللى يبره بالفلسوس يلمعه	ويجب تانى يوم قوام يطلعه
لجل الجمال كل ساعة تشتغل	ويكسز الطيب ويلعب بالزغل

أحمد :

والله ياسيدى كلامك دا مليح	واللى حكيتك كله برضه صحيح
تعرفش قال لى ليه لما فتا	نهار ما جيتنا هناك جددتنا
قال اشط القرية وخد تعميرها	وقطع السله وهى فوق بيرها

واسرق الرشمة وهاتها لي منه
وأعمل مع الجزار والخضري اتفاق
وحوش حدا العلاف ربه من العليق
قال لي كان طارده ابن الحرام
قال قطع الأبريم وأخرى في الطفر
ودول تصليهم يعوز فلوس كثير

لكن أنا مرضقت وحياة ربه
وامشي عدل في البيت من باب النفاق
لكن دي سرقة بمثل لا تلبق
والمرجة التي تحطها تحت الحرام
وقول حمارك جد في عينه ضفر
لكن عرفت إن المخدم دا مكير

اليك :

أنا بقيت ابني كان قول قال لك ايه
القصد أقول دول للمحافظ واعلمه

ان كان كلام ثاني قوام احكي عليه
لاجل ما يجيب له الجوام ويلججه

(المخدم أحمد ، الأمين ،)

في الدرب الاحمر والصلبية والإمام
قارين على إبليس أصول البسبه
وان كان بدك تشتكهم للبليس
وبحلولك على النيابة بالمجل
والى تقوله في حقهم وتعتنه
وانهو جدد خدام على شيخه شهد

من كان مخدم زيم برضه تمام
مكررين العيطة والابله
هناك لا تلقى انيس ولا جليس
وتشوف أمور هناك تقصر الأجل
من غير شهود مثين تعرف تثبته
إلا نرائيه في خلوصه مجتهد^(١)

وبعد هذه اللوحات الوجليه الانتقادية ، الاجتماعية من «الخدامين والمخدمين»

(١) مجلة الهلال عدد أغسطس سنة ١٩٧١ ، ص ١٧٧ - وهذه السرحية منشورة بأكملها
ضمن كتاب من « محمد عثمان جلال » للدكتور محمد يوسف نجم عن دار صادر بيروت من
صفحة ٣٢٩ الى صفحة ٣٤٦ وقد صدر هذا الكتاب سنة ١٩٦٤

نستطيع أن نلص أنها ليست مسرحية بالمعنى المفهوم للكلمة ، إنها صورة واقعية غنية بلغة الشعب ، ثرية بما تصور من أحواله ، تحاول أن تعرض — في استحياء وهون أرفيق كبير — لمشكاة الخدم والمخدمين في نهاية القرن الماضي في مصر .

وبقدر ما في « المخدمين » من هذوبة وقرب من الحياة الاجتماعية المصرية آنذاك بقدر ما أخطأها الترفيق من ناحية البناء ، فهي لا تقدم قصة نامية متطورة لعدم قدرة كاتبها — في رأينا — على تطوير موضوعها وشخصياتها كما أنها لا تقطع برأى فني فيما تقدم من مشكاة ، لأن تطوير للوضوح والشخصيات والإيحاء برأى من خلالها ، كل هذه عناصر فنية لم يكن وصيد المسرح المصري الناشئ — حينئذ — منها كبرها ، ولهذا لم يمكن بدما فعل عثمان جلال في توفيرها لعمله هذا القيمة بالمسرحية فهو قددير على سد الثغرات في بناء مسرحي بمصر منقول ، فخفة ظله الطبيعية وتمرسه بحياة الناس ، وعاداتهم ولغة حوارهم تمكنه لا من مجازاة المعلم الكبير « مولير » فحسب ، بل تخفوه إلى التفوق على هذا المعلم ذاته حين يكون الأمر متعلقا بتفصيل ما أجمل المعلم وتجسيده .

« هكذا بدأت كوميديا النقد الاجتماعي بالتصوير على يد عثمان جلال ، ونشأ عنها فيما بعد جيل ثان استوطن الأرض مكتسبا كثيرا من خصائصها ، ونعني بذلك « محمد تيمور » في مسرحياته ، وتوفيق الحكيم أيضا في مسرحية « المرأة الجديدة » ثم شوقي أول نموذج مصري خالص منها في « السيف هدى » (١) .

(١) فنون الكوميديا من خيال الظل إلى نجيب الريحاني . د . د . على الراعي ص ١٣٦ .

على أن امتداد تأثير عنصر المخالطة الأوروبية الذى نوهت عنه في بداية حديثى عن كوميديات محمد عثمان جلال للمصرى الشعبية وأثر مولير فيها — هذا الامتداد للتأثير الأوروبى في بدايات تشكيل مسرحنا المصرى المعاصر، لم يكن د مولير، وحده صاحب الفضل فيه، بل إن كابا كحمد تيمور كان بالإضافة إلى مولير واقعا في دائرة نفوذ كتاب الواقعية الفرنسية من أمثال إميل أوجيه والكسندر دوماس الابن، اللذين تفوقا، على حد قول الدكتور على الراعى — في علاج المشاكل الاجتماعية علاجا دراميا فعالا، على أساس من الفكرة القائلة بأن الفرد نتاج حتمى للبيئة المحيطة، وأن الخير والشر يكمنان في المجتمع وليس في البشر، (١).

ولقد قامت — أيام محمد تيمور سنة ١٩١٩ — إرماسات ثورة اجتماعية تتمثل في تغيير العلاقات الاجتماعية وخاصة علاقة الرجل بالمرأة، وكذلك مفاسد الشبان من الأغنياء والموظفين وخدامهم الفتيات والوقوف في وجه قسوة الآباء، وسطوتهم مع أبنائهم، ومعارضة إرغام الفتاة على الزواج بمن لا تحب، مما كان نتاجا مباشرا للمخالطة مع ثقافة أوروبا التى انتقلت ـ مترجمة إلينا على يد أمثال رفاعة الطهطاوى في كتابه د تلخيص الإبريز في تلخيص هاريز، .

فكثيرا ما كانت تمعد المقارنات بين حياتنا وحياة الغربيين لإيضاح سوء ما عندنا وحسن ما عندهم مع الإشارة إلى المفاصد التى تسربت إلى حياتنا المصرية عنهم (٢).

(١) فنون الكوميديا من خيال الظل الى نجيب الريحانى . د . على الراعى ص ١٤٥
(٢) أنظر ص ١٢ ؛ ص ١٣ من كتاب (محمد تيمور — حياته وأدبه) / عباس خضر

ففى مسرحية ، المصفور فى القفص ، عرض محمد نيمور شيئاً من هذه التاجات الطبيعية لإرهاصة الثورة الاجتماعية ممثلة فى ، حسنى ، ذلك الشاب الذى يتوق إلى التحرر من سيطرة أبيه القاسى فى معاملته ، فلم يجد الحنان إلا على يد خادمتة ، مرجريت ، التى أسلمت إلى ، حسنى ، مقاليد حياتها فمارس معها الحب المحرم ، وكان أن حملت منه ، ولما افتضح أمره أمام أبيه ، حاول الوقوف معها فى وجه سيطرة هذا الوالد القاسى . فما كان من ذلك الوالد إلا أن طرده شر طردة معها .

وتتطور الأمور بعد ذلك تطورا ، ميلودراميا ، (*) يؤدى إلى صفاء

(*) المشجاة — المأساة الفاجعة Melodrama كلمة «ميلودراما» شائعة فى محيطنا المسرحى ، ويتكون المصطلح فى الأصل من كلمتين يونانيتين melos أى أغنية ، و drama أى مسرحية ولقد كان الهدف — فى عصر النهضة الإيطالية — من (الميلودراما) هو محاولة إحياء الشكل الدرامى الإغريقى القديم عن طريق مزج الموسيقى بالدراما .

ثم كتب بعض الدراميين فى نفس القرن مسرحيات تستخدم الموسيقى والأحداث المثيرة والمناظر اللافتة للحس ، والنهاية السعيدة .

ومن ثم تطورت المسرحية الملعجوبة (الميلودرامية) وأصبحت تصور الصراع بين الخير والخاس للتمثل فى بطل (أو بطلة) هو نموذج الفضيلة الأسى ، وبين الشر للمستهجن للتمثل فى الشخص الشرير الذى يسعى إلى إحباط آمال الآخرين ...

وفى القرن التاسع عشر ازدهرت المسرحيات (الميلودرامية) وشملت موضوعاتها مختلف شئون الحياة العائلية ومعطيات العالم الحراقى . واستخدمت فى ذلك جملة من المركبات الدرامية منها : ظهور الأشباح والشياطين وقيام القتلة بأعمالهم الجهنمية الآثمة فوق خهبة المسرح ، تطور القصة الدرامية عن طريق الأحداث الممنوعة فى تحريك لا عن طريق الدوافع الشخصية كما حدث فى مسرحيتنا (المصفور فى القفص) إذ أخذ حسن حياة رضوان باشا وهذا الرضوان باشا بالصدفة يملك مقاليد الأمور — بالنسبة لوالد حسن ومن هنا يحاول المؤلف فرض الحل الساذج لمسرحيته .

الأحوال وعودة حسن إلى منزل أبيه ، واعتراف رضوان باشا - حماية السلام بين حسن وأبيه الرفقاري - بقسوة الآباء على الأبناء إلى تولد مثل هذه المواقف مع توجيهه نصيحة في نهاية المسرحية بأن يتزوج كل من طبقته .

وبرغم تسمية محمد تيمور لهذه المسرحية ، بالكوميدي ، إلا أن جسيديته نظرت إلى موضوعه بعرض تلك المشكلة الاجتماعية عرضاً رناناً ، راسماً في وضوح الخير والشر ، مستخدماً وسائل الإثارة من حوادث (ميلودرامية) وواقف خطابية وأبطال مثاليين في الخير ، وغيرهم مثاليين في الشر جامعاً بين السمات الجادة والفكاهية (*) كل ذلك خرج د بالمصفور في القفص ، عن لون الكوميديا - رغم محاولات محمد تيمور طلاء موضوعه من الخارج طلاء الكوميديا - إلى اللون الذي عرف عندنا باسم (الدرام) .

الباشا : لازم أطرده هو رعيه حالا ... حالا

عزيزة : (زوجة الباشا ووالدة حسن) باباشا أبوس إيدك

مرجريت : يا باشا ماتخافش ، كنت أظن إن الأغنياء في قلوبهم رحمة على الفقراء . كنت أظن الباشوات يعرفوا الواجب ، كنت أظن إن الرحمة والشفقة له موجود في الدنيا ، لكن دلوقت هرفت الحياة عبارة عن غش وخداع

== ومن العناصر الميلودرامية كذلك نمطية الشخصيات - الصراع بين الخير والشر ينتهي دائماً بمدانة شاعرية - شخصية ثانوية لإحداث أثر ملموس ملطف - اكتشافات ملفقة لتغيير مجرى الوقائع - تبديل / خطاب / مفاجآت / سطحية في رسم الشخصيات - الميل إلى إثارة التفويق - النهاية السعيدة ... ودليلنا على ذلك في مسرحنا الرصيد المسرحي لفرقة رمسيس المصرية الذي يتكون معظمه من المسرحيات الميلودرامية المؤلفة أو المترجمة (انظر معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية ص ٢٧٢ إلى ص ٢٧٤ . تحت رقم ٤٨٨ .

(*) أليس في الجمع بين السمات الجادة والفكاهية شيئاً من ملاح الكوميديا الداكنة

أو السوداء . مما عرفناه في الستينيات ؟ - DARK COMEDY .

و ظلم ، ما تأخذنيش يا سمادة الباشا الى جيت وقلقت راحتك ، وانت يا حسن
داوقت عرفت انك راجل صحيح ، خليك مع أبوك وأمك ، أما أنا عندي
رب ما ينشأ حد .

حسن : (يسرع ويقف بجوارها) استنى يا مرجريت ، يستحيل تطلعي من
هنا من غير ما أكون معاك ، إني بتحببيني راجل متوحش ما عنديش شفقة
ولا رحمة ؟ أبدا لازم أهيش معك ، ونرب سوا الواد الى له ماشافش
نور الدنيا .

الباشا : (ينظر لزوجته) أنا ما أقدرش على الحال ده أبدا ، هو أنا بيتي
معرض فسق يا محمود بك ؟ أنا باقولك للمرة الأخيرة إني ما نيش طاوز أشوف
وش البنك دي ولا وش الخمار ده (مشيرا لمرجريت وحسن) ياله بره ،
أخرجوا بره

عزيزة : يا باشا باترجاك ، أبوس إيدك (لحسن) يا حسن أنا أمك ، إرحم أمك
محمود : يا حسن شوف أمك وأبوك

حسن : يستحيل أه ، طاوزين أرحم أمي ، ولا أرحش أبني ؟ مستحيل
الباشا : (محتدا جدا) أطلع بزه أنت وهيه ، أطلع أحسن والله بعدين
أخسف بكم الأرض ، ياله ره حالا .

حسن : ياله يا مرجريت ، الوداع يا أمي (يخرج ومعه مرجريت) .
عزيزة : آه ، محمود بيه روح معاه ، خليك معاه لحسد ما تنفض المساة ،
روح يا حبيبي .

محمود : حاضر يا خاتني ، أديني رايح . (يخرج)
عزيزة : (تلمس على كرسي وتضع رأسها بين يديها) آه يا غلبي ، يا غلبي يانا
الباشا : غلب أيه وبتاع إيه ؟ الحمد لله استريحنا منه ومنها ، كنا ياتري حنقيل
على نفسنا المصيبة دي ؟

هؤيزه : (لا ترد عليه بل تجلس وهي واضعة رأسها بين يديها) .
الباشا : (لنفسه) ودلوقت واجب إني أنظم حساب بيتي بشكل تاني بعد
ما طردت الملعون ده ، بنجيب في اليوم ثلاثة كيلو لحم ، بنجيب اثنين كيلو ونص
ونجيب ستة صاغ خضار بنجيب بخمسة ، وبنجيب أربعة كيلو هيش ، بنجيب
ثلاثة ونص ، أيوه كده تمام
(يذهب إلى الشباك ويفتحه وينادي) يا عبد السلام افندى ، يا كاتب
سعادة محمد باشا الزفتارى .

عبد السلام : (صوت عبد السلام أفندى من الحوش) أفندم
الباشا : تعالى تحت الشباك وأمسك الدواية والقلم واكتب
عبد السلام : (صوت عبد السلام أفندى من الحوش) أيوه يا أفندم
الباشا :

الآن وقد طردنا ولدنا العزيز حسن بك هل من منزل — سعادتنا — أمرنا
بما هو آت : —

أولاً - إنزال مِرب اللحمة من ثلاثة كيلو إلى اثنين كيلو ونص .

ثانياً - إنزال مِرب الخضار من ستة قروش خمسة .

ثالثاً - إنزال مِرب العيش من ثلاثة كيار إلى اثنين كيلو ونصف .

رابعاً - إنزال مِرب (ستار)^(١) .

(١) أنظر : وثائق محمد تيجور / ج ٣ (المسرح المصرى) ط . الهيئة المصرية العامة
للكتاب سنة ١٩٧٤ (مسرحية المصفور : في القفس) ص ٨٦ ، ص ٨٧ ، ٨٨ من
الفصل الثالث .

ما رأيك في هذا الجزء الأخير من هذا المشهد الذى عرضته عليك ؟ ألا تحس فيه أن محمد تيمور قد انتقل فجأة من موقف جاد إلى آخر يناقضه التماسا للكوميديا حين عرض شخصية الزفتاوى باشا ، هذا الرجل القاسى مع ابنه وقد انقلب إلى بخيل وكأنه كان يؤجل الإعلان عن بخله حتى تحين فرصة طرد ابنه حسن ومرحريت فضى مباشرة في صورة كوميديا شعبية إلى التعبير عن فرحته بذلك الطرد الذى سيمكنه من إتقاص مخصصات المواد الغذائية لمنزله ؟

ألا تحس سوريا أن د مولير ، بينخيله د أرباجون ، يسيطر على فكر محمد تيمور حين قلب الزفتاوى فجأة إلى ما يشبه هذا الأرباجون ؟ .

دعك من مسألة البخل هذه أو ليس من حيل مسرح د مولير ، أحيانا استخدام د الميلودراما ، وسيلة فعالة لفك عقدة المسرحية وعلى الأخص في مشهد ضبط د ترزوف ، وما ينسجه من أحاديث لتفتيت حرى الأسرة التى عاش بينها وأحسن حالها إليه وكذلك كان يفعل محمد تيمور في د المصفور في القفص ، .

فبعد أن يطرد الباشا ابنه د حسن ، مع مرحريت يضطر حسن أن يعمل كاتبا صغيرا في متجر ويذوق مرارة الفقر .

وتقذف المفاهيم الميلودرامية برضوان باشا في طريق حسن حين يتخذ هذا الأخير رضوان باشا من تحت عجلات الترام ويحاول رضوان باشا — هذا الرجل الواسع النفوذ — أن يكافئ حسن بالتوسط لدى أييه الزفتاوى باشا فيضطر الزفتاوى إلى تلبية طلب رضوان باشا ، ويعود الهناء إلى الأسرة بتلك الحيلة د الميلودرامية ، ومع ذلك فإن الموقف الواضح الذى يقفه محمد تيمور من موضوعه ، والذي يحمل رضوان باشا يثبتاه في المسرحية ليذكر بعض نقاد

الدراما بموقف كان يتبناه « إميل أوجيه » ، ازاء المشاكل الاجتماعية (١) التي كان يعرض لها ، ذلك هو تعقله أمامها دون ثورة أو تمرد على النظم الاجتماعية التي كانت سائدة - هذا التعقل الذي جعله يرسم من الطبيعة صورا منتزعة من الواقع ، واعيها خلالها إلى ما يعتقد أنه الفضائل الأساسية في المجتمع .

لقد فعل محمد تيمور ما هو شبيه بهذا حين جعل رضوان باشا قبل نهاية المسرحية يعلن في نصع وتعقل :

رضوان . (... يا بني يا محمد انت وأمين ، اتم لسه ما اتجوزتوش وآدى اتم شقتم يعنيكم الغلب اللي شافه حسن ، فأصحكم إنكم ما تتجوزوش إلا من جنسكم ولا تطلعوش من خلف أبها نسكم ...) (٢) .

فالترث والتعقل اجتماعيا هو الهدف من هذه المسرحية ، وليس المساواة الاجتماعية . وهكذا يؤكد تيمور حكمة الطبقة البرجوازية وتعقلها في مواجهة الحماقات الرومانسية .

(١) فنون الكوميديا / د . علي الراعي ، ص ١٤٧ - وموضوع العلاقات الجنسية غير المدروسة ومحاولة الفاء ضوء منصف وواقعي عليها ، قد كان موضوعا دأب التردد في المسرح الفرنسي منذ نظر أوجيه بين العطف إلى مومس اسمها « كلوريند » ق مسرحية « النافرة » وجعل وجودها كلاء يتغير بعد أن تقع في الترام (أنظر : المسرحية المالية / تأليف آلارديس نيكول ج ٣ / ترجمة د . عبد الله عبد الحافظ متولى ص ١٥٧ الصادر عن المؤسسة المصرية العامة لتأليف والترجمة والطباعة والنشر - طبع مكتبة الانجلو المصرية .

(٢) أنظر : وثائق محمد تيمور / ج ٣ (المسرح المصري) ط . الهيئة المصرية العامة للكتاب سنة ١٩٧٤ / مسرحية (الصفور في القفص) الفصل الرابع ص ١٠٥ .

ولعلنى أضيف - إلى جانب هذا التعقل - أن الكتاب أنفسهم - أمثال محمد
 تيمور الذى يعد بورجوازيًا بحكم المنشأ - لم يكن منهم من طأى حسف القدر
 الذى لا يرحم الوائسين من طبقة أمثال « مرجريت » فى مسرحيتنا أو أمثال
 الثائرين على الظلم مثل « حسن » ولهذا فهم يتعاطفون - بتعظيم هذا -
 مع هذه الطبقات المطحونة دون شعور حقيقى صادق بفداحة عبء مأساتها ،
 وإلا ما كانت الحلول لهذه المآسى تعالج بمثل هذه الفجاجة التى لا تكاد تقنعنا -
 كما رأينا فى نهاية المصفرور فى القفص - بل هى أيضا - ربما - لم ترسب فى أحماق
 من شاهدها فى حينها لأن كاتبها رجل بورجوازى ، بدليل انصراف الجمهور
 عنها - رغم إعادة تقديمها باللغة العامية وقتها (١) إلى « مصرات * الريحانى
 المهرلية وملاهى الكسار الارتجالية » .

ولكنه تيمور ، رغم انصراف الجمهور عن مسرحيته السابقة - قرر بعد فترة
 انقطاع للكتابة النقدية مقارب تسعة أشهر - أن يخوض التجربة المسرحية

(١) أنظر محمد تيمور (حياته وأدبه) تأليف عباس خضر ص ١٣ ، ٥٢ ، ٥٣ .

وبرى محمد تيمور نفسه فى كتابه « حياتنا التمثيلية » المطبوع سنة ١٩٧٣ بالهيئة المصرية
 العامة للكتاب - أن سبب انصراف الجمهور عن التمثيل الجاد يقصد « المصفرور فى القفص »
 هو إقباله على مسرحيات (الريفو) ذات للشاهد المفككة والتأليف المشوة والتى تجمع
 بين المواقف المخجلة والنكات التميعة من أمثال ما كانت يقدمه (الريحانى) وكذلك (على
 الكسار) حتى يذبل هذا الجمهور قلبه من أدراج الموم والأحزان (ص ٨٣) .

* كلمة « مصرات » شاعت فى بعض الأوساط المسرحية وأشار إليها ترفيق الحكيم فى كتابه
 « سجن مصر » حيث تبنى نقل المسرحية من لغتها ولأعطائها الجو المصرى وإجراء حوارها
 باللهجة المصرية .

متخذاً مما كان يقدمه الرمحاني والكمار من كوميديات هاديا له غير خاقل من التأثير الفرنسي في تارة لبعض الشخصيات فقدم ما يسميه - بعض المتخصصين البارزين من رجالات المسرح - باسم المسرح الخفيف Théâtre Léger (١) .

وهو في الحقيقة خطوة أخرى نحو الكوميديا الشعبية ، لقد رأى ميل الجمهور إلى الفكاهة الرمحانية والكمارية وانصرافه عن المسرحيات الجديدة .

وكانت المسرحية الأولى - كما رأينا - جديدة فكتب مسرحية د عبد الستار أفندي ، مترويا بينه وبين نفسه محاربة التمثيل الهزل بنفس سلاحه ، مجتذبا الجمهور برواية فنية ذات صبغة هزلية .

وهو يدبر فيها صراعا حافلا بالحياة والفكاهة بدرجاتها المتفاوتة بين الكوميديات الناعمة ، والهزل الحشن ، ويعرض أثناء هذا الصراع شخصية الزوج المغلوب على أمره عرضا فيه تماطف واقناع مبيتا محاولاته الكثيرة والمضحكة للخروج من تحت سيطرة الزوجة واستبداد الابن المدلل كما يعرض شخصية الابن المدلل جدا ، الذي تبناه الأم تبنيا أعمى وتفضله على زوجها رغم العيوب البينة ، وربما كان دافعا إلى ذلك هو إحساسها بموايا نفسه متجسدة في ابنها ، مضافا إلى ذلك قوة شخصيته ، وقوته على السيطرة ، بما تفتقده في زوجها ، وكانت تتمنى وجود هذه الصفات فيه .

وتعرض المسرحية لمشكلة البنت التي يراد تزويجها رغما عنها ، والتي تقع - إلى جوار تحكم الأم - تحت طائلة استبداد الابن أيضا ، لأن المرف الاجتهادي يعطيه حق التصرف في أمرها بحكم أنه ذكر وبرغم أنه يصغر بها بخمس سنوات كاملة .

(١) أظن مقدمة (حياتنا التمثيلية) بقلم ذكرى طليحات ص ٦٢ .

ولكى يحصل محمد تيمور على الدرجة القصوى من الفكاكة في مسرحيته ،
خرج بموضوعه من حدود الطبقة العليا ، التي لم يكن الاستعداد الاجتماعي
يسمح بالتدرب بها - وهو منها طبعا - إلى حد ينتج الكوميديا الناجحة ، وحط
رحاله في أرض طبقة تليها هي الطبقة المتوسطة الصغيرة .

وقد هيا له هذا الانتقال حرية ومرونة في استخدام الشخصيات الدمية ،
فلم يعد الخدم في المسرحية مخلوقات قليلة القيمة ، يسوء السادة استخدامهم
ويسخرون منهم ، ويمتدون على النساء منهم ، بل أصبحوا شركاء غمليين لأهل
الدار في تصريف شئونهم .

إن هم خليفة البواب ، وهو واحد من أجمع شخصيات المسرحية ، يدخل
المسرحة مع عبد الستار وابنته جميلة باقتناع تام بأنه يحارب من أجل قضية .
مشتركة .

والخادمة ، الالهوبة ، هانم ، تنضم أيضا بمثل هذا الحماس التلقائي إلى قضية
الفريق المضاد وكأنها فرد منهم ، بل إنها تنشئ علاقة بالإبن الفاسد هبني ،
تقرضه فيها النقود ، وتتطلع إلى أن يبقى حبه لها .

وأمر هذا كله على المسرحية طيب رباعك على المرح الحقيقي .

ومن أمثله الكوميديا الحية ، التي تعتمد على النقد الاجتماعي ، وعلى الصدام
المضحك بين الشخصيات هذا المشهد الذي يدور بين عم خليفة البواب ، وهانم
الخادمة ، وقد جاءت الأخيرة تنقل له خبرا يسوءه .

هانم : اسكت يا عم خليفه ، اسكت يا عم خليفه ، يا خراب بيتي ويبتلك يا عم
خليفه ، يادي الباهية الجديدة يا عم خليفه

خليفة : جرى ايه يابى ؟

هانم : يامصيتى ومصيتك ياعم خليفة ، ياترقيع صداغى وصداغك ياعم خليفة

خليفة : جرى ايه يابنت ، ستك نفوسه حصل لما امر الله ؟

هانم : ياربىت كان كده ياعم خليفة ، ياربىت كان كده ياعم خليفة

خليفة : بلا قافية سيدك عفيفى دهسه اترومبيل

هانم : يسكون احسن ياعم خليفة

خليفة : يابنت بلاش هاس بقى ، اطلامى برا ، برا

هانم : (تسكت قليلا وتتكلم وهى تبكى بعد ان تجلس على الارض) اسكت

ياعم خليفة اسكت دى مصيبة كبيرة ياعم خليفة ، بكره تنخزق عيني وعينك

ياعم خليفة ، بكره تفتف دقنك ، وتبهدل عمتك ياعم خليفة ، عمتك الشريفة ،

الشريفة قوى

خليفة : بس دهش تقولى

هانم : اسكت (تبكى) فوكس مات

خليفة : (يصفر وجهه ويسقط على الكرسي) فوكس مات ، ونروح فين

يا هانم ؟ نروح فين ؟ فوكس مات ؟ الكلب الحلوة .

هانم : قل لى ياعم خليفة ، نعمل ايه لما سيدك عفيفى يسمع ؟ نعمل ايه ؟

ده يطلع روحى وروحك

خليفة : (يتهدج صوته) آه يطلع روحى وروحك ، يا خسارتك يا فوكس ،

يا ما كنت كلب كويس انعمى تجميش تقول له إنه هرب ؟ .

هانم : (بحزن) ما يصدقش يا هم خليفة ، ما يصدقش أبدا ، بكره وحياة
راس أبوك وتربة أمك راح يخرب بيتك
خليفة : (يبكي) هو انت قاهمه انى بيعط على فوكس ؟ أنا بيعط على خراب
بيتك .

هانم : موش انت الباش اغا بتاع الكلاب وسيدى مسميك كده ؟
خليفة : موش انت الداده بتاهتم ؟ موش مسميك هيفى كده ؟
هانم : ونعمل إيه ؟ ده كان شويه يسمع ويهدلنا ، والكلب والنبي كان حلوا
خليفة : (يبكي ويفسحل) يادى الداهية السودة يا خليفة .
هانم : (تبكي وابتدى فى الفسحة) يادى الوحسه الكبيرة يا هم خليفة
خليفة : (يرداد فى الهكاه) يا قطع عيشك يا خليفة
هانم : ما بقاش فيه أمل يا هم خليفة
خليفة . ما فيش غير التربة يا خليفة

هانم . (هانم تبتعد عنه وتضحك وهي تفسحل) وضحكك عليك يا هم خليفة
والكلب عيان بس يا هم خليفة ، وينعل أبوك يا هم خليفة ، يا ابن الكلب
يا هم خليفة

خليفة . (يجرى وراءها رافعا المقشة فتعاوره فى أنحاء الغرفة ، وعند اقترابها
من الباب يكون قد اقرب منها ، وتمنح له فرصة فيهرى بالمقشة عليها ، ولكنها
تتلافها بخفة فتزول الضربة على رأس عبد الستار أفندى الذى كان مندفعاً من
الباب إلى الداخل ، حاملاً فى يده كأس قاكمه ، أما هانم فتندفع إلى الخارج

وتتشر الفاكهة على الأرض (١).

أما المشهد الثاني فيمثل الالتقاء إلى ما عرفته مصر في ظل المسرح المرتجل باسم الكوميديا الشعبية منذ أوائل القرن مع ملاحظة الالتقاء أيضا إلى بناء الكوميديا الموليرية

هذا عبد الستار أفندى يدخل العرفة ، دون علمه بمؤامرة قد دبرت منذ دقائق ضده ، أخطأها عفيفى والخدام هانم ونفوسه ، لتعرية عبد الستار أمام زوجته في شئونه الغرامية .

(خلف ستار يختبئ عفيفى والزوجة تاركين هانم وحدهما فنما لاصطياد عبد الستار ، تسأل هانم سيدهما في دلال) .

هانم : والنبى ياسيدى أدينى يوسف أفندية

عبد الستار : (ينظر حوالياه) ، خلى المسألة بيع وشرا ، اليوسفاندية بيوسه ولا عنهاش كلت المتلومة نقيسه (تظهر دماغ نفوسه فيرجعها عفيفى)

هانم . أقولك ياسيدى ، مادام إن المسألة بيع وشرا ، خلى اليوسفانديتين بيوسه ؟

عبد الستار : أبدا ... أبدا

هانم : (تقبله فجأة) وتقول ليه فى البوسه دى ؟

(١) مؤلفات محمد زيور / ج٢ / المسرح المصرى ط ١ الهيئة المصرية العامة للكتاب لسنة

١٩٧٤ (عبد الستار أفندى) المشهد التاسع ص ١٥٧ ، ١٥٨ ، ١٥٩

عبد الستار : زى العهد ، أقول لك الأربع يوسفانديات يوسه

(بناولها أربع يوسفانديات ويقبلها)

نفرسه : يابن الكلب

هفبى : استنى شويه ، إن الله مع الصابرين

هانم : نفسى فى بوسه كان

عبد الستار : وأنا يعنى اللى ما نفسيش فى بوسه (تقبله ويقبلها)

نفرسه (تظهر قليلا) يادقن تمبتع

هفبى : استنى (يختفيان)

عبد الستار : (مفروعا) مين اللى بيتكلم يابنت يا هانم

هانم : سبحان الله ياسيدى ، هو الشارع يخلى من الناس

(ثم يطلب عبد الستار من هانم ما هو أكثر من القبلات فتساومه)

هانم : لا ، شوف أما أقولك بقى ، أنت راجل بتاع نسران ، وأنا ما أقدرش

على كده

عبد الستار : ومين قال لك إنى بتاع نسران ؟

هانم : وهوه حد يقدر يشوف عينيك ولا يقدرش فيهم ؟ (ثم تأخذ تفرض

شروطها) ... هاوزه تحلف لى إنك يا تطلق سقى نفرسه وتتجوزنى بدالها ، ...

... يعنى تبقى هرزها كده وكده

عبد الستار : قصدك يعنى إنى ما ...

هانم : (مقاطعة) أيوه ... فهمت ؟

عبد الستار : فهمت قوى ، ردى حاجة بسيطة . أما الطلاق صعب . أنت

نسيت إنها أم ولادى

هانم . طيب يا الله أحلف

عبد الستار . أقسم لك بالله والآنبياء والأولياء إني ...

نفوسه . (مندفعة صارخة) إنك راجل دون قليل الأصل ، ابن كلب ،
حمار ، عره خالص تستاهل الضرب بالثبشب .

(تتناول شبشبها وتنهال عليه ضربا) (١)

..

في هذا المشهد نجد الكوميديا المتحضرة التي تتبع شيئا من التخطيط المتوفر
في بعضه كوميديات، أوروبيا خاصة عند شيكسبير وموليير- امتدادا لتأثير عنصر
المخالطة الذي سبق لي التنويه عنه - متمثلة في اختباء عفيفى ووالدته نفوسه خلف
الستار ، وخروج الأخيرة بين الحين والحين من خلف الستار ، لأن أعصابها
تفلت منها فتود لو تنتقم من زوجها ، وإن أنهت بهذا المأزومة التي حاكتها ضده
على أن انتهاء هذه الكوميديا إلى الكوميديا الشعبية يتضح في عدة أشياء
منها حالة الفزع التي كانت تفتاب عبد الستار أفندى وهو ينازل خادمته متخيلا
عفريتا يضايقه وهو يقوم بمهمته ، وهذا شبيه بما كان المسرح المرتجل يقدمه
كعامل مساعد في الإضحاك وفيما عرف « بنمرة » الفزع من عفريت حقيقى .

(١) مؤلفات محمد يمور / ج ٣ (المسرح المصرى) ط الهيئة المصرية العامة للكتاب
سنة ١٩٧٤ (مسرحية عبد الستار أفندى / الفصل الثالث / المشهد الحادى عشر ص ٢٠٠
و ٢٠١ ، ٢٠٢ ، ٢٠٣ ، ٢٠٤ .

ومنها ضرب عبد الستار افندى من زوجته « بالشبذب » فهواتجا إلى الكوميديا الشعبية التي كانت تستخدم مثل هذه المشاهد التنموية في أصولها القديمة إلى « القرقوز » .

ومن ذلك أيضا المشهد الثاني من الفصل الرابع صفحة ٢١٢ عندما أخذ عفيفي الابن الفاسد يقبل هانم الخادم اللعوب رغم احتجاج عبد الستار افندى المحبوس الذي يثور هاتجا على هانم التي تبادل عفيفي الحب الذي رفضته معه وكشفت به أمره أمام (نفوسه) زوجته ، هذا الاحتجاج يضحكنا لأن عبد الستار يكاد أن يبرز على نفسه في هذا المشهد الاحتجاجي وهو محبوس .

أما عن السباب المقذع الذي ينتشر في كثير من مواقف هذه الكوميديا مع احتفالها بشيء من الإنارات الإيجابية الجنسية فإنه وارد مما عرف في الكوميديا الشعبية باسم ظاهرة « الردح »^(١) التي استخدمها الريحاني كثيرا خاصة

(١) يصف يرم التونسي واحدة من مباريات الردح هذه بقوله : « وأسوأ ما كان يعرف من نساء ذلك الحى هو العجسار الدائم الذي كان يقع بينهن ... فإذا اختصن استمرت خصومتهم أياما وليالي . وإذا انقطعت في النهار واصلنها في الليل . وإذا انقطعت في الغارم واصلنها فوق أسطح المنازل ، ولا يتعرجن عن كشف كل شيء وتتمصيل كل شيء » (أنظر حاشية ص ٢٩٦ من « فنون الكوميديا » د . على الراعى .

ويرى الدكتور الراعى — من مشاهداته في طفولته في حي باب القصرية — أن الكشف عن كل شيء وتقصيه بين السيدات « الرادحات » كان يصعب ودح بالالفاظ اللاسوية مع دق على طلبة وإشارات بدوية دائمة . وتدرج العتائم في خط متصاعد من القسوة حتى تصل إلى القمة في اليوم الأخير ، وهناك تتجرد النساء من ملابسهن تماما ، علامة على النخل عن أى مظهر من مظاهر الاحتشام ، ووعدا بأن تصل الحركة إلى أقصى درجات القسوة .

أنظر حاشية صفحة ٢٩٧ من (فنون الكوميديا) د . على الراعى)

في مسرحية « أموت في كده » بين المرأة الشامية والرجل المصري وكذلك في مسرحية « ٣٠ يوم في السجن » حيث يتبادل الريحاني الهجاء بالشعر العامي مع المحامي فاذا لم يغيب عن ذهننا ما سبق أن رددناه عن « محمد تيمور » من محاولة غزو قلوب الشعب مسرحيا هزليا بنفس أسلوب الريحاني - إذا لم يغيب عنا ذلك تبين لنا لماذا لجأ تيمور إلى بعض من هذا الودح .

وفي مسرحية « عبد الستار افندي » قصة ثانية تخص جميله وخطيبها الشريف « بليغ » الذي تحبه وتسمى بكل ما أوتيت للزواج منه ، كما تضم الخطيب « غير الشريف » وفرحات ، الذي تفر منه جميله ما وسعها القرار ، وهذا القرار أشبه بقرار « إيزابيل » من سيطرة « سجاناريل » صاحب الإرادة المتزمتة المفروضة على تلك القاصرة « إيزابيل » في مسرحية « مدرسة الأزواج » لموليير التي تتخذ (سجاناريل) وتزوج من (فالير Valere) الذي اجتذبها بعطفه عليها (١) وهذا مما يجعل نافدا كالكتور - على الراعي - يرى - ونحن معه في ذلك - عدم استبعاد إفادة « يعقوب صنوع » من هذا الموضوع في مسرحية « الاميرة »

(١) في مسرحية (مدرسة الأزواج) لموليير تظهر امامنا الفخصيتان الرئيسيتان وهما : (اريست Ariste) الذي يعتمد أن الفرد خاضع لتقاليد الجماعة وأخوة (إيسجاناريل Sganarell) الذي قصر بيلامة على التعبير عن ذاته فحسب ، فيقول أريست : (يجب أن نسير مع الأغلبية ، فلا نكون مارقين ، وكل أمر جبالغ فيه ضار ، وعلى كل عاقل ألا يتكلف في ملابسه أو كلامه ، بل عليه أن يمشي على عادات زمانه للتطويرة) .

وهاتان الفخصيتان (أريست وسجاناريل) يصورهما لنا موليير من خلال صلاتهما بالقاصرتين إيزابيل (Isabelle) و (ليونور Leonore) القاصر الأولى (إيزابيل) كان يرعاها (سجاناريل) أما الثانية فهي في رعاية (أريست) الذي يمنح لليونور حريتها ، فهو يعنى وفق تقاليد المجتمع ، أما (سجاناريل) صاحب النظرية الضيقة والإرادة التزمتة فيقرض لمرادته على =

الإسكندرانية ، التي أطلع عليها بدوره ، محمد تيمور (١) . ويستخدم د محمد تيمور د حيلة ، ميلودرامية ، حين يجعل ثروة مفاجئة تهبط على د بليغ ، حبيب جميله وبذلك يزول ما كان يعترض زواج د بليغ ، من د جميله . . وقد جاءت هذه الثروة عن طريق إرث كبير أصبح ينتظر د بليغا ، بعد وفاة عمه .

وتتم أحداث المسرحية بعد ذلك حيث يبدأ لون من المزايدة المادية على تلك ، الجميلة ، وكأنها سامة - تلك المزايدة المادية تدور بين كل من د بليغ ، والمحطوب الآخر (فرحات) كل بعد بأنه سيدفع فيها أكثر من صاحبه ، ويدخل ضابط الشرطة قابضا على د فرحات ، بتهمة الاجتيال - تماما على الطريقة الموليرية - يحسم تيمور موضوع هذه المزايدة (٢) .

على أن القضايا الاجتماعية لم تستغرق بمفردها جهود د محمد تيمور ، في الكتابة المسرحية . ففي أثناء تلك الحقبة كان المصري يقاسم باحثا عن شخصيته القومية وعن متجهه السياسي . واختلف الاتجاه في آراء قادة الفكر والسياسة ، واصطرح اتجاهان : أحدهما ينظر إلى الخلافة العثمانية باعتبارها رمز الإسلام

== (ايزايل) وتدور معظم حوادث المسرحية حول هذه الفتاة التي أزعجها ما ضربه صاحبها عليها من قيود ، وفي النهاية تقدمه وتزوج (قالير) الطوف عليها ، ويظل (سيجاناريل) - اليانس السكر - البصر - يلعن النساء . وقد زاد عداؤه للناس (أنظر : المسرحية العالمية - ج ٢ ص ١٢٩ - تأليف الاردابس نيكول - ترجمة د محمد حامد شوكت - مراجعة حسن محمود / مكتبة الانجلو المصرية .

(١) أنظر : فنون الكوميديا / د . على الراعي ص ١٥٧ ، ص ١٥٨ .

(٢) مؤلفات محمد تيمور / ج ٣ (المسرح المصري) طبع الهيئة المصرية العامة للكتاب سنة ١٩٧٤ د مسرحية عبد الستار أفندي - الفصل الرابع / المعهد السادس عشر ص ٢٢٧ .

والآخر يعارض هذه الفكرة - ويعززها بمفاسد هذه الخلافة وانحسرافها ،
واتخذ الفريق الثاني شعار « مصر للمصريين » (١) .

والواقع أن فكرة « مصر للمصريين » وضعت بذورها من قبل على يد
« هرابي » وزملائه حينما هبوا يقارمون العنصر التركي في الجيش ثم في العرش
نفسه ... ولكن شعور المصري بالاضيقاء إزاء الاحتلال ، وإزاء الأثر السيء
للحكم التركي جعله يتجه إلى البحث عن شخصيته في قرار نفسه ، وعن قوته في
ذاته المصرية .

بهذا الواقع السياسي أيام تيمور (١٨٩٢ - ١٩٢١) مع إحساس بفشل
مسيرتيه الاجتماعيتين السابقتين (المصفر في القفص) و (عبدالستار أفندي)
في اجتذاب الجمهور بعيدا عن تأثير هزليات الریحاني والكسار - بهذا المضمون
السابق اضطر تيمور إلى الاتجاه إلى المسرح الهزلي ، وبدأ يعمل له خاطبا
ود الجمهور الطفل الذي لم يكن يرضى إلا بالهزل والمجون ، فاشترك مع نجيب

(١) محمد تيمور / حياته وأدبه / تأليف عباس خضر ص ٤ ، ٥ .

(والواقع أن من أهم الأسباب لدعوة « مصر للمصريين » كان هزيمة تركيا في الحرب
العالمية الأولى ، وانضاح فشل فكرة الخلافة والجامعة الإسلامية ، بقيام نائرين في تركيا
نفسها ، يلغون الخلافة ويرفضون الجامعة الإسلامية وينادون بفكرة الوطنية الحامية « أنظر
الانجاءات الوطنية في الأدب المعاصر للدكتور محمد محمد حسين ج ٢ ص ١٢٨ وما بعدها »
وقد شجع هذا الأمر تبني الفكرة نفسها في مصر ، بل على ظهور كتاب جرى بقرار أن
الخلافة ليست شكلا حتميا للحكم يفرضه الاسلام ، وهو كتاب « الاسلام وأصول الحكم »
للشيخ طي عبد الرازق أحد كتاب جريدة السياسة (أنظر في أعقاب الثورة المصرية لسيد
الرحمن الراقصي ج ١ ص ٢٢٦ ، ص ٢٢٨) .

الريحاني - رب التمثيل الهزلي - مؤلفا لفرقة الجديدة (هكازينودي باريس)
روايات هزلية راقية متوخيا فيها بعض أصول الفن مفعمة بالألحان (*) آملا

(*) إن طابع الفناء المتمثل في تلك الأشعار أو الأجزاء سواء منها الملقى على المسرح
تمثيلا . أو للمنى نظريا ، هذا الطابع لم يكن بعيدا عن (المصفور في القفس) أو عن
(عبد الستار أفندي) ذلك أن محمد تيمور كان شاعرا شاعدا على ذلك قصائد الشربة
التمثيلية الخالصة مثل (بين الحياة والموت) ، (الزوج القاتل) (أنظر حياتنا التمثيلية ص
٢٩٢ - ص ٢٩٤) فقد ضمن مسرحيته السابطين كثيرا من طابع الفناء شعرا أم زجلا
(فعسن) وهو أحد الأشخاص الرئيسة في مسرحية (المصفور في القفس) يكتب في الحب
كانلا :

حياتي هي الحب والحب ديني ولحب قضيت عمري شقيا
أمان في الحب شيء كثير وما نلت عمري من الحب شيئا
ولي في الهوى غفة لا تجاري وقس ترى الموت حلوا هنيا
فقيم السلامة بامن تلوم ولولا الغرام لما سكنت حيا

(أنظر مؤلفات محمد تيمور / المسرح المصري / ج ٣ المصفور في القفس ص ٥٨) .

أما مسرحية (عبد الستار أفندي) فانا نجد بين شخصياتها شاعرا كذلك وان لم نعرف
عن شعره شيئا . وهو فرحات الذي يدعى هو ومن يعرفه أنه (أمرؤ القيس) .

ويمكن القول بأن انعكاس الاهتمام بهذا اللون من الفن يرجع في أصوله - زيادة على
شاعريه المؤاف - إلى روح العصر نفسه - ففي تلك الفترة عاش الشعر أيامه الذهبية في
العصر الحديث ، إذ كان ينشر في الصفحات الأولى من الصحف ، وأسماء الشعراء يتصايح
بها باعة الجرائد ، والجاهلير تملأ المسارح الثنائية والحياة الفكرية لا تكاد تبعد عن مركز
الشعر (أنظر : محمد تيمور / حياته وأدبه / عباس خضر ص ١٨١ ، وأنظر تطور الأدب
الحديث في مصر من أوائل القرن التاسع عشر إلى قيام الحرب الكبرى الثانية / د. أحمد
هيكل ص ٢٦٤ ، ٢٦٥ ، ٢٦٦ ، ص ٢٨٩ إلى ص ٢٢٠ ط . دار المعارف بمصر سنة

التدرج بالجمهور رويدا إلى الكوميدي الفنى الراقى ثم إلى الدرام الكوميدي
(وهو فى اعتقادى ما تطور مفهومه الآن واستقر فى ما نعرفه باسم التراجي كوميدي
أو الكوميديا الداكنة) وهام جرا (*) .

وكان بدء عمله رواية (العشرة الطيبة) التى وضمها عن المماليك فى مصر -
وكانت أول رواية من نوع (الأوبرا) - قاصدا عدة أغراض أساسية أهمها :

• إظهار مصر من عصور مصر إبان حكم المماليك على المسرح ، بلون حقيقى
وصبغة محلية ، وأشخاص حية ، وذلك فى قالب فكاهى راقى ولغة تناسب المقام ،
يضاف إلى ذلك - وهو الأهم - شرح حالة مصر فى عهد مظفر المماليك التى يعرف
الجميع تصفها ، وظلها ، رمزا للقوة الاستبدادية المذلة ، (١)

وتعتمد مسرحية « العشرة الطيبة » على حادثتين رئيسيتين :

الأولى ، البحث عن هروس لأحد رعاة المماليك « حاجى بابا حصان خضر
واللوانج » ، ويقوم بهذه المهمة المعلم حونبل ، وهو عالم كيميائى يقسم فى

(*) وهو نفس مادفع توفيق الحكيم - كما نجيل إلى - بدء البداية الجادة فى مسوحيته
« أهل الكهف » (١٩٣٤) أن ينصرف - لطقوة عقلية الجمهور ، وسيادة مساح
الترفيه المزلز الخسيس ، وتضعف الشعب بعد حرب عالمية ثانية ولأغارات جوية على مدته -
من الجدية فى تأليفه للمسرح إلى التأليف فى (مسرح المجتمع) (١٩٤٥ - ١٩٥٠) مؤثرا
عنصر « الفرجة » الذى ربما جذب انتباه الجمهور حتى إذا ارتفع - إلى حد كبير - وعيه
أمكن تلقيه (السلطان الحائر) ١٩٦٠ و (باطالم الشجرة) ١٩٦٢ وغيرهما من
المسرحيات التى ستناقشها فى مكانها وسنجد فيها الكثير من التراجي كوميدي المعبر عن قضايا
اجتماعية وسياسية .

فقره ، ويجوب د حزيل ، البلاد ، حتى يصل إلى إحدى القرى فتعجبه فتباتها ،
فيجربى يذنب قرعة فتقع على دست الدار ، القروية الجريرة الغير الجميلة ، ويعتبر
فوز دست الدار إحدى الصور الرئيسية في المسرحية التي تعلن اضطراب الاحوال
وتناقض الأوضاع في مصر المملوكية .

واقه طيب يازمان الحلطيط الاصايل يبقو آخر الوبر طيط (١)
والحادثة الثانية هي بحث الوالى حاكم مصر عن ابنته التي ألقها أمها منذ
عشرين سنة في د مشنة ، في النيل ، لما عرفت أنها أنثى ، ويقوم بمهمة البحث
د حسن عرنوس ، كبير أمراء الوالى ، الذى يتنكر في زى فلاح جراب حتى يجد
الطفلة التي أصبحت عروسا هي د نزهة القروية .

وتوصل د عرنوس ، إلى تحديد د الهريس ، الذى اعترض مسير النهر
فيدرك أن الفتاة لابد أن تكون في منطقة هذا د الهريس ، وهكذا يجدها .

ولقد حاول تيمور تصوير الممالك في هذه المسرحية في صورة من يتجاهلون
القيام بواجباتهم اكتفاء بالانغماس في شهواتهم .

د فحاجى بابا ، يرفض أن يقوم بالعدل بين الشعب ، لأن هناك قيامة وجنة
ونارا ، فلماذا يتدخل في هذه الشئون الالهية فليقتصر على ملذاته إذن .

من حيث قضايا خاصات مش فاضى اعمل تحقيقات
ما دام من الله يوم قيامت هاقب أنسيم جازى كسريم
هنسده جسيم ، هنسده نعيم كلهم شكوى . آمان آمان

(١) أزجال هذه المسرحية من تأليف بديع خيرى (أناظر مؤلفات محمد تيمور ج ٣) (المسرح

المصرى) ط . الهيئة المصرية العامة للكتاب . سنة ١٩٧٤ / العشرة الطيبة / الفصل الأول

المشهد السابع ص ٢٥٢

وفي مجال جهلهم يعرض لمشروعات سنجق الوراكية الذى يصدر مثل هذه القرارات ، فالامر الاول يمنع زراعة القطن واستبدال شجر الأبوفروة به ، ولانها إرواء الاراضى بمياه البحر الأحمر بدل مياه النيل ، ولانها تحريم استعمال السباخ البلدى ، واستبدال سباخ الأبوفروة به ، ورابعها تحريم الصيد فى الغيطان وتحليله فى الشوارع والحارات ، (١١) .

ويثر محمد تيمور هنا وهناك لمسات دالة تغير بأسلوب غير مباشر إلى صدر الحياة فى ذاك العهد ، فمن إفلاس الخزانة نسمع هذا القول على لسان إحدى الشخصيات الأخرى وكل فرد من أفراد الرعية إذا لقي جنيه ذهب فى السكة لازم يتقف قدامه ويضرب له سلام ويقول ، هل هلاك شهر مبارك . .

ولعل فى الحوار بين حزنبل (الشخصية السككية الريحانية) وأحد أصدقائه ما ينم عما كان يفعله المماليك بحياة أهل الوطن من المصريين :

حزنبل : ما كانش هيان يا أخى . مات ازاي ؟

حسن : لا ما هو مش ضرورى دلوقتى إن الواحد بيعي هلفان بموت .

هو أنت مش حارف كده يا حزنبل (١٢) .

ولقد استطاع محمد تيمور أن يبرز فساد العهد المماركى بتصويره لضياع المبادئ والقيم حتى أصبح استخدام النساء للوصول إلى المناصب طريقا شريفا وطبيعيا لا غراه فيه ، حتى إن أحد الأمراء وهو « حسن عرفوس » يعترف بأنه قد وصل إلى مكانته عن طريق مهته « كفواد » .

(١) نفس المصدر السابق / الفصل الثانى / المذهب السابع ص ٢٧٦

(٢) نفس المصدر السابق / الفصل الرابع / المذهب الرابع ص ٣٠١

وأصبح نفاق الذهب للحاكم شيئاً سائداً مستحباً ، وما هو ذا « هرنوس »
يهمس به لنفسه قائلاً :

فارقص ودندن لكل فرد ان كنت في دولة القروء (١).

بل إن النفاق يسود الجميع فيرددون نعيده المذلة المصرى الأزل

عنان ما نعلا ونعلا ونعلا لازم نطاطى نطاطى نطاطى (٢)

ثم يعقب حسن هرنوس

الرك على حبه بلويحكيه وذمة كالتسوك خربانه
ما دام الأمير ملة أنتيككه لازم الرعية تكون رجلاه

ورغم هذا التصوير الشائن للماليك — رمز الظلم — فإننى ألمح أن محمد تيمور
لم ينس طبقة البورجوازية ، فنراء يتناول الفلاح المصرى فى صورة مهزوزة
ساخرة تسكاد أن تصل إلى الحد الذى يصور فيه « سالم العجوز » - وهو ينازل
أحدى القرربات - بصورة فى موقف من لا يقدر المسئولية مفضلاً الاستمرار
فى مغارة إحدى الفلاحات ، من الذهاب لإنقاذ حقله الذى تغرقه المياه :

(صبي : (من الخارج) الحق يا عم سالم ، الحق الجرف انهد والميه حتغرق
الغيط .

سالم : موش فاضى يا وله مش فاضى

صبي : (يدخل) يا عم سالم حرام عليك الغيط حتغرق .

سالم : يا واد ماني كان غرقان أهه (٣) .

(١) قس المصدر السابق / الفصل الأول / المشهد الخامس ص ٢٤٤

(٢) قس المصدر السابق / الفصل الثانى / المشهد الثالث ص ٢٦٧

(٣) قس المصدر السابق / الفصل الأول / المشهد الثالث ص ٢٤٢ .

فمحمد تيمور يعبر عن موقف طبقته - ومعروف أن الدم التركي يجري في
عروقه كما أخبرنا بذلك إبراهيم رمزي الكاتب المسرحي الذي لمز محمد تيمور
لتهمته على الممالك وهو التركي - حيال الفلاحين من المصريين .

يضاف إلى ذلك أن العصر الذي تميز بأنه لا يمكن فيه الفصل بين القيم السياسية
والوطنية لاختلاطها شديدا يدعو إليه توحيد الهدف في الخلاص من وصمة
العار والاستعمار الجائم ، حتى أن العمل السياسي أصبح ضريبة وطنية لا يجوز
التهرب منها - هذا العصر لم يظفر من محمد تيمور برأي سياسي حاسم في مسرحيته هذه ،
الهم لا يورد لفظة الاستعمار وفي مجال بعيد كل البعد من الوطنية والانجليز ،
في مجال الحب بالإكراه ، وذلك عند ما تطالب زوجة الوالى من الرجل الذى
اصطنعت عشيقا ، أن يغازلها ويدور هذا الحوار :

الزوجة : هبدالله . أخبار مخبار سييه بالله . كله حب كله حب كله حب

هبدالله : ده حب باكره . أما حب استعمارى صحيح (١) .

ولم تكن هذه المسرحية بعيدة عن تأثير المخالطة مع الآداب الأوروبية -
وخاصة الأدب الفرنسى - فإلى الرواية الفرنسية أهجبت نجيب الريحانى
وكان اسمها ذا الحية الورقاء ، فاتفق مع كاتبنا محمد تيمور بك على اقتباسها
وتمصيرها (٢) .

فالاقتباس أيضا هو أساس هام في بناء المسرحية الاجتماعية والسياسية عند
محمد تيمور ، إلا أن ما يتبقى من هذه المسرحيات لنا بعد بلا شك تقدما في
طريق الكوميديا المصرية .

(١) نفس المصدر / الفصل الثانى من ٢٦٦ ، ٢٦٧

(٢) كتاب الهلال (مذكرات نجيب الريحانى) من ١١٩ ، ١٢٠ - العدد ٩٩ يونيو

ولعلنا نلج أن عماد هذا التقدم عنصران :

أحدهما ، تلك الكوميديا الانتقادية التي تتأمل الواقع المصري بصورة لياقة
ناقدة له مستفيدة من التراث العالمي وخاصة مسرح مولير .

ثانيهما ، كوميديا شعبية تقسم بحبوية منقطعة النظير مفسحة المجال أمام
الكاتب لخلق شخصيات شعبية علالة على الإفادة من تراث الكوميديا المرتجلة
في بعض المواقف الهزلية كما رأينا في « عبد الستار أفندي » ، مع مزج ذلك كله
بعنصر الفناء الذي يتعشقه جمهور المسرح في مصر حتى عصرنا الحاضر منذ
« يعقوب صنوع » ، ذلك أن نفس ما سعى إليه محمد تيمور هو السير في اتجاهي
صنوع العالمي والشعبي وهو نفس ما حاوله عثمان جلال إلا أن « تيمور »
حاول - إلى حد بعيد - أن يكون جانب الخلق في شخصيته المسرحية أكبر من
جانب التصير .

ولكن ما لنا قد تناسينا بداية حديثنا في هذا الفصل من روافد مسرحنا
المصري المعاصر - والتي نرى أن مسرحية « الفسراير » ، ليوسف إدريس ،
وما صاحبها من دعواته للرجوع إلى تراث مسرحنا الشعبي المرتجل كالسامر
وغيره - ما لنا قد تناسينا ذلك نشاطنا أو نشاطا مشرقين ومغربين بينه مسرح
صنوع عثمان جلال ومحمد تيمور وبين « مولير » ؟

الواقع أننا لم نشط ذلك أن « الفرفورية » - على حد قول يوسف إدريس
... « سمة أصيلة من سمات الشخصية المسرحية المصرية » ، ولقد بلغت هذه السمة
من القوة حد أنها فرضت نفسها فرضا على كافة الأشكال المسرحية التي وفدت
إلى مصر وترعرعت في المذمونة مسارح عماد الدين ، وروض الفرج القائمة
على الروايات المترجمة والمقتبسة والمخرجة ، وكانت هي السبب مثلا في خلق مسرح

على الكسار الكوميدي ، إذ أن على الكسار لم يكن يمثل طرل حياته إلا دور « فرفور ، غير تلقائي ، فرفور متعمد »^١ .

فيوسف إدريس يرى - ونحن نوافقه - أن الكسار كان يقدم شخصية فرفور أيضا في نفس إطار الكوميديا الشعبية التي حارها إدريس ومن سبقه منذ صغره وما قبله ، فمصرح الكسار كان هو أيضا مزيجا من الافتباس غير المتقن والتأليف الركيك ، ومحاولات ساذجة لإحياء تراث ألف ليلة وليلة ، مضافا إلى هذا كله طابع الغناء الذي أمسك بتلابيب بدايات المسرح المصري الشعبي فترة ليست بالقصيرة ، بل وظل حتى وقتنا هذا * فيها اصطلاحنا على تسميته بالعرض الشامل

(١) نحو مسرح عربي - يوسف إدريس - طبع الوطن العربي ص ٤٨٦ .

* دليل على ذلك ما نعرفه في وقتنا الحاضر من عروض مسرحية غنائية في مسارحنا المصرية مثل « سيدتي الجميلة » التي قدمها بهجت قمر عن نص أوروبي هو « بجماليون » لبرنارد شو ، وكذلك مسرحية الامبراطور يطارد القمر ، التي قدمها المسرح القومي عن نص « كاليجولا » لألبير كامو ، في إطار من الرقص والغناء الجماعي والشرعالي الذي صاغه شوقي خيس ونيل الألفي سنة ١٩٧٢ ومسرحية « حب وفركشه » لصالح جاهين سنة ١٩٧٤ وهذا هو ما أقصده العرض الشامل ، فهو يجمع بين التمثيل والرقص والغناء والموسيقى والألوان ، والبهلوانية ، في الأداء والتعاطف الذي يقوم بين جميع الفنانين على امتاع الجمهور ، وإشماره بأنه ليس مجرد ضيف في القاعة ، وإنما هو مشارك في العرض مشاركة إيجابية .

فالحديث يوجه إلى الجمهور في مناسبات متعددة والتراشق بالنكات أمر معترف به (أنظر : فنون الكوميديا / د . علي الراعي ص ١٧٣ ، ١٧٤)

والداعية القيادي إلى هذا الاتجاه المسرحي في عصرنا الحديث للممثل والمخرج المسرحي المعروف جان لوى بارو (انظر : معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية د . ابراهيم حمادة ص ٢٥٠ تحت رقم ٤٢٢ المسرح الشامل (Total Theatre)

وما دنا بصدد الحديث عن الروافد الأولى لمسرحنا المصري المعاصر فلا بد أن نستوقفنا شخصية « عثمان عبد الباسط » بررى مصرى الوحيد الذى قدمها على الكسار فى هذا الإطار السابق لما فيها من روافد نقد اجتماعى أصيل كان - فى اعتقادنا - معيناً لمسرحنا المصري المعاصر بعد الحرب العالمية الثانية .

فربما استطعنا أن نميز - فى تصرفات « عثمان عبد الباسط » ، هذا بين الحكمة والحق بين التطلع والقعود ، بين سلبية الاهتمام بالأفراد إلى إيجابية الاحتفاء بالجماعات - نميز مثلاً للشعب عامة بالإصرار على لون معين

فى مسرحية « ولده » نجد ملامح نقد اجتماعى حينما تقترح « ستهم » الخادمة على عثمان عبد الباسط أن يعمل « بواباً » مرة ثانية فتبين أن عثمان يحتاج على عمل « البواب » لأنه لا نقابة هناك تحميه (١) .

كما نلمح مثل ذلك الإيحاء بالنقد الاجتماعى حين يصور « عثمان عبد الباسط » مدى تنكر الحظ لأبناء الطبقة الثالثة من أمثاله فى ذلك الوقت - وهو خط تسلمه الريحانى فيما بعد داخل إطار معين - فنراه يقول لو كى بك :

عثمان : « الأول خالص جيت اشتغل كسارى فى الترامواى ، تانى يوم اعتصبوا الكسارية ، جيت اشتغل فى مصلحة الكنىش والرش ، اعتصبوا الكناسين ، جيت اشتغل فى بتوع وابور النور برضه اعتصبوا بتوع وابور النور قلت أنا راخر ياواد اعتصب » .

(١) اعترف استاذنا الراعى باعتماده فى حديثه عن (مسرح الكسار) بما جاء فى كتاب لم ينشر بعد للاستاذ عدلى نور بعنوان (على الكسار والمسرح الرقى) انظر فنون الكوميديا / د . على الراعى ص ١٦٢ وما بعدها)

وفي موقف آخر يبدو « عثمان عبد الباسط » متدفقا اندفاعا أهرج ، مطبعا ما يساوره من رغبة في الانتقام من طبقة السادة الذين يهينونه ، ولكن صفته الشخصية ، صفة الشجاعة الحقاء ، والجبن الواقعي الأصيل^(١) تجعله يتراجع سريعا محاذرا أن يكون ذلك الذي أراد أن ينتقم منه رئيسا له في عمله كندل (جرسون) لا قبل له بالأصطدام به

وفي موقف ثالث نرى « عثمان عبد الباسط » متفاخرا مدعيا الغنى هادفا إلى التنفيس عن الكبت المتأصل في نفس الفقير المسحوق حين - وهو الخادم - يقلد السادة ، وتنتهى المسرحية بأن أصبح عثمان الندل « الجارسون » ، عثمان بك ، من أعيان كوم امبو ويدخل في مبارزة بين السادة جميل بك ، وحافظ بك ، تتخذ شكل المقامرة ، رابحا ألفى جنيه من جميل بك ، فيتم بهذا الربح الانتصار الشعبي على السادة ، ويصبح عثمان مثل الشعب وأمله سيد الموقف بلا منازع .

وفي هذا الأوبريت المسمى « راسه » يدخل المؤلف - أمين صدقي - على هيكل الفصل المضحك ما يتطلبه للمسرح الاستعراضى من تهويلات ، فهناك أغنيات الطوائف المتعددة التى تتخذ وسيلة للترفيه عن المتفرج ، كما أنها تحمل شيئا من النقد الاجتماعى الخفيف يتم في لوب موسيقى غنائى راقص ، إلا أن هذا النقد لا يخرج عن شكوى الزمان وعرض الحال ، والأمل العام في أن تتصلح الأحوال .

(١) أنظر في تفسير هذا الجنب الواقعي الأصيل من أجل المحافظة على لقمة العيش في مصر ما أورده الدكتور جمال حمدان في كتابه (شخصية مصر) العدد ١٩٦ من كتاب الهلال - يوليو سنة ١٩٦٧ ص ٥٧ حيث (الخضوع والصمت) من الفضائل التى تحفظ على المصرى قوته ، ولنا إلى ذلك عودة فيما سيتلو ذلك من أبواب البحث وخاصة (فى المسرح الواقعي والنقد السياسى والاجتماعى) وكذلك فى (المسرح الفكرى الرمزى) .

وبعض هذا النقد يقوم بوخيلتين متعارضتين . هما عرض شكوى طلقة ما ،
والسخرية من هذه الطائفة في الوقت ذاته ، مثلما يحدث في أغنية العمدة الذين
تقدموا يشكون سوء تصرفات زكى بك ، وإنفاقه المال جرافا على الرافعات ،
في نفس الوقت الذى تسبق السنة الرافعات بالسباب المقذع المزدى أمثال زكى
بك . ومن يقصدن العمدة الدأكين أيضا . ولا يحاول المؤلف ما يوحى بأنه
يبنى الدفاع عن العمدة أمام ذلك السباب الجارف مما يؤدي إلى الاعتقاد في
استغلاله هذا الموقف للسخرية من عمدة الريف (١) .

فلقد كان يقال إن مصر تتمتع حينئذ برخاء كبير ، وزاد الطلب على القطن
وارتفعت أسعاره ، وجاء العمدة المصرى بقطعه إلى البورصة ، وتلقفه السماسرة
ليخطفوا قطعه ويسوقوه إلى ما وراء البحار ، فيفزل وينسج أو يتفزع به في
أمور كثيرة هي من أضرار غلبة الغرب على الشرق ، ثم يعاد بعضه ويباع لنا
بأغل الأسعار ، وماذا نال العمدة المصرى لقاء ذلك ؟ ورقا مطبوعا ، يقال إنه
نقد فانرنى يعطى له غن علم ويقين بأن هذا العمدة ليس له من الخبرة أو التجربة
ما يمكنه من صرف هذا النقد في أوجه النفع وكان لا مفر من أن يبعثر العمدة
الفلاح ماله في اللهو والعبث . هذا العمدة هو موضع سخرية سماسرة القطن ،
وأشباههم في النهار ، فلماذا لا يكون هذا العمدة موضع لهو وتسلية بالليل (٢) .

ومن هنا - يغلب على الظن - تولد شخصية كشكش بك ، عمدة كفر
البلاص عند الريحاني فيها بعد ، والتي تمتد أيضا في أصولها إلى كومبيديا
د دخول الحرام ، التي كتبها إبراهيم رمزي حوالي سنة ١٩١٥ حيث باع أحد العمدة
قطعه ودخل إلى حمام شعبي فجذبه صوت يشبه صوت المطربة د المظ ، فتعرض

(١) أنظر : (فنون الكوميديا) د . على الراعى من ص ١٨٤ إلى ١٨٨ .

لكيد امرأة صاحب الحمام للمساءة د زينب ، والتي أفلس زوجها د الحامى ، وذهب
ليعمل شاهد زور ، وتفهم المرأة أن د هريس ، وهو اسم هذا العمدة المخفل
والذى يتظاهر بالمعرفة ، تفهم أنه متضخم الحافظة القديرة فتصمم على اصطياها
بحيلة مدبرة مع زوجها ، ويتعرض العمدة لواقف د كوميدية ، شعبية تنتهى به
فى النهاية إلى الخروج صفر اليدين (١) .

ويحتذب المؤلف - أمين صدقى - موضوعا فرحيا من المسرح الفرنسى عن
زوجتين عاشقتين تظلان طول الوقت متخوفتين من افتضاح أمرهما عند زوجيهما -
هذا الموضوع يحسن أمين صدقى إدماجه فى مصير د عثمان عبد الباسط ، محققا
به هدفا من أهداف الكوميديا الشعبية ، ألا وهو إظهار الشعب متصرا قويا
أرقى دائما من السادة .

هكذا قدم د الكسار ، شخصية د عثمان عبد الباسط ، كبطل يحمل صفات
الشعب بما فيها من إيجابيات وسلبيات ، فى وقت كانت البطولة فيه معقودة
د للباشوات ، والبهوات ، بينما كان الشعب مخفرا ، فسرغ الكسار قد سمح لهذه
الطوائف الشعبية بعرض أنفسهم أولا ، ثم عرض شكواهم ووجهة نظرهم فيما
يحيطهم من أحداث فى إطار من فن د الاوبريت ، الذى يقوم على أساس من
الفصل المضحك المعروف فى الكوميديا الشعبية مما يكون قد تقطر إلى الكسار
عبر ما تركته الفرق الجواله الإيطالية التى كانت كثيرة التردد على مصر طوال
القرن التاسع عشر ، وعبر ما حملة إلى مصر د جورج دخول ، من فن
الكوميديا دى لارتى ، ، وخيال الظل الركى فى فصوله المرتجلة ، والتي تجلت

(١) انظر مجلة المسرح عدد ٦٢ مايو سنة ١٩٦٩ من ٤٠ ، ٤١ .

وأنظر مجلة الهلال يوليو سنة ١٩٧١ من ٩٠ إلى ١١٥ ،

عند الكسار في استعانتة و بالثقافية ، وبالفكاهة الفظية عامة ، مثلما يحدث في مسرحية « القضية رقم ١٤ » ، مما يثبت مقدرة الفنان على التأليف الفورى رغبة في أن تقوم صلة حية بينه وبين الجمهور في كل ليلة (١) .

فجزء كبير من حيوية كوميديا الكسار يرجع إلى حالة السيولة التي يكون عليها الحوار في مثل هذا النوع من المسرحيات التي يمكن للفنان للوهوب في الرد الفورى فيها - ككرفور - أن يتصرف بما تتطلبه المناسبة ، فالمسرحية المكتوبة لا تعد أن تكون خطوطا مطاطة لمسرحية يمكن التغيير فيها دون حرج ، كما هو الحال في أى كوميديا مرجلة ، وكما سبق لنا أن شاهدنا في مسرح « يعقوب صنوع » .

والحقيقة أن الواقع الشعبى المصرى والمسرح الهزلى الأوروبى - والفرنسى منه على وجه الخصوص - لا يغذيان فقط أعمال الكسار ، بل هما رافدان واضعان في أعمال الريحاني الباكرة

فلقد كان الريحاني في تطوره المسرحى يحمل معه دائما عنصرين أساسيين :- الكوميديا الشعبية كما عرفها من إرث الكوميديا المرجلة ، وكوميديا الفصل المضحك ، والكوميديا الأوروبية التي استطاع أن يحصل على بعض نماذجها

(١) أنظر : فنون الكوميديا / د . على الراعى من ص ١٨٤ إلى ١٨٨ .

وأظر كذلك Landu, G. M. "Studies in the Arab Theatre

and Cinema" London 1950, pp. 290

وأظر كذلك « الأدب الممارن » د . محمد غنيمى خلال ط الثانية سنة ١٩٦١ ، من ص ١٥٩

إلى ١٦٣ .

وأظر كذلك : « نجيب الريحاني وتطور الكوميديا في مصر - د . ليل نسيم أبو سيف

- التي يتفاوت حظها من الجودة - من طريق معرفته بالفرنسية ، مضافا إلى هذا كله أمر من ألف ليلة والادب الشعبي عامة ، حمله اليه بديع خيرى شريكه في التصوير الخلاق (١) .

على أن كوميديا الريحاني قبل إنضمام بديع خيرى إلى صحبته الخلاقة ، لم يبعد عن إطار كوميديا الكسار ، ولا عن مضمرته ، فقد وضع مع أمين صدقي أوبريت « حمار وحلاوة » كتقليد متعمد لمسرح الكسار .

فهذه المسرحية الغنائية تسجل بدء اهتمام الريحاني بالوضع الاجتماعي السائد بطريقة كوميدية خفيفة ، لا تنقد هذا الوضع نقدا مباشرا ، وإنما تعتمد في النقد على « عرض الحال » وتركه يتحدث عن نفسه ، وهي طريقة باقية الأمر مع ذلك لأنها تقرب إلى نفس المتفرج ، وتصل إلى لا وعيه دون إحساسه بأن أحدا يعظه أو يوجهه

وقد اتبع الريحاني وبديع خيرى في مسرحية « إتش » نفس أسلوب الكسار الفنى من تقديم أغنيات متعددة تشرح حال فئات شعبية مختلفة ، مثل جامعى الأعقاب وكنبة المحاكم ، ونسوة شعبيات يتقدمن بطلب الإفراج عن أولادهن الذين دهورا للتجنيد وتختلط الأعياب كفضكش بك وأقانيته وحقاقته وهذره مع النساء بالأناشيد الوطنية والاجتماعية مثل لحن الحرية في مسرحية « رن » ،

(١) أنظر : نجيب الريحاني وتطور الكوميديا في مصر « د . د . ليل نسيم أبو سيف » ص ١٢٧ ، ١٢٨ ط . دار المعارف بمصر سنة ١٩٧٢ .

* هذا وقد أثبت الأستاذ الدكتور على الرامى فى كتابه « فنون الكوميديا » حاشية ص ٢٢٤ طبع دار الهلال ، أنه قد اعتمد على مؤلف الدكتور د . ليل نسيم أبو سيف فى حديثه عن مسرحيات « هز ياوز » وأوبريت حمار وحلاوة « الريحاني » مع اعترافه بأن دراسة د . ليل أبو سيف من أكثر الدراسات فهما لكوميديا هذا الفنان الكبير .

اللى يدغر إلى حب الوطن بالافعال ، وليس بالاقوال فلا بد من تصنيع البلاد
والتقدم للحاق بأوروبا وأمريكا في هذا المجال ، ومثل لمن المتعصبين في نفس
المسرحية الذى يهيب بفتة العمال الوقوف ضد مؤامرات الاستعمار الرامية إلى
إثارة الفرقة عن طريق اختلاف الأديان ، ويؤيد حق العمال في الإضراب ضد
المصالح الاقتصادية الأجنبية ، بعد أن أصبح أفراد الشعب على حد قول اللحن :

هايشين في وادى النيل تشرب بالمعدات على مللى وستى
من صابون الملح ومن سكر لرموايات لخراجه كرياتي

وهن لم يدهو اللحن إلى التعاون والوحدة ، على لسان كعكش بك :

كعكش : الحق كله على الأغنيا

أحم : يافرحتنا بكثرتهم

مليين في دروزه ، وسنيه

والسيف نازل على أمهم

إمى بقى نشرف قرش المصرى ؟

يفضل في بلده ولا يظلمنى

إنتم ببالكم ، واحنا بروحنا

دى إيد لوحدها ما تصقفش

وهكذا يتحول الريحاني بكوميديا شيتا فحيتا من الهزل والهذر إلى شيء من
النقد الاجتماعي ونوع من مواكبة الأحداث السياسية والتحولات الاقتصادية
التي كان مجتمع تلك السنوات الهامة يمر بها .

فمسرحية ، حلفان سواد عنها ، التي قدمها الريحاني سنة ١٩٢٩ تناول

موجودها أخلاقيا في إطار هزلي ، ولا نجد بها أمرا الشخصبة ، ككشف ، فهي تحكي قصة ، زايد افندي ، الأمين الذي تعرض بسبب تلك الأمانة لمضايقات عديدة في علاقاته ببعض المالبين المنحرفين الذين يحاولون إفساد ضميره ، فلقد تحدده مراهنته ألا يتحدث كدبا مدة ثلاث عشرة ساعة ، ويكسب ، زايد افندي ، الرهان وتري الدكتور ليل نسيم أبو سيف أن ، المغزى الاخلاقي للسرحة هو أن الأمانة نادرة في المجتمع المعاصر ، حتى ليتعذر على المرء التصديق بوجودها ، (١) .

هذا الالتفات إلى الواقع المحيط بالريحاني مكنه من أن يتخلص تدريجيا من ، قناع ، كشف بك ومن فن والفرانكر - آراب ، ، والمسرحة الاستعراضية عامة متحولا إلى مسرحية قائمة على موضوع محدد ، مرسومة شخصيته بدقة ، ذي مراقف بارزة ، وحوار ذكي ، رافعا نبرته الانتقادية الاجتماعية التي تجلت على سبيل المثال في مسرحية ، أموت في كده ، التي قدمها الريحاني وبديع خيرى على المسرح سنة ١٩٣٠ ، فلما السادة يتعرضون لنقد واضح من كل من دهناني ، و دكتور ، الخادمة اللبنانية إلا أنه نقد لاذع فقط وليس توريا هدفه أن يفتبه السادة إلى أخطائهم فيسارعوا إلى إصلاحها .

وهو رغم أنه لم يكن مدافعا عن فلسفة معينة ، إلا أنه كان يؤمن ببساطة أن الكوميديا لا بد أن تكون مرآة المجتمع ، تمكس عيوبه ، وتساعد على إصلاحه ، فالتمثيل عنده يجب أن يهر العاطفة فتترك فيها الأمر المرجح ، فتنتج العظة ، ويكون الدرس المفيد .

وفي عام ١٩٣١ ، أراد الريحاني أن يدعم الخط الكوميدي الانتقادي فقرر أن يتخلص من المعشوقات التي لجأ إليها فيما سبق من مسرحيات متجسسا من فرره إلى لب الكوميديا الانتقادية بلا موارد فتقدم مسرحية «الجنينة المصرية» وهو العنصران الذي أطلقته على اقتباسه «لمسرحية» «مارسيل بانبول» الشهيرة (توباز) التي يناقش فيها الريحاني مادية المجتمع وفساده بمرارة المثالي البائس حيث يكلف «ياقوت» لصديقه «خميس» مبادئ الفساد التي يقوم عليها نجاحه : - (١) .

ياقوت ايوه ، أنا إلى كنت باصطلاح الاخلاق ، أنا إلى كنت باعبد الشرف عبادة . أنا إلى كنت بألقن تعاليم الفضيلة ... أنا إلى كنت بازورع في النفوس مبادئ الانفطيل والامانة ... أنا إلى في مقابل ٢٧٠ قرش في الشهر كنت أدرس في اليوم ست حصص واقف على رجل ، وراضى ومقتنع بالقليل ، وانطرد في لحظة ، بعد خدمة ١٥ سنة زى ما تنطرد الكلاب ، رده هاشان إيه ؟ هلعان ما فهمتش إنه هلعان مرضاة حضرة الناظر كان لازم أغير العقائد وأضلل الحقائق ، وأقلب نظام العلم ، وأقر أن الأرض ما بتلفش . ولما الصدف الغريبة - إلى ما عرفش أن كانت سيئة ولا صعيدة - رمتنى هنا في المكتبة ده ، المكتبة إلى أشبه بمخسرة المهرص ، واضطرونى أشترك معاهم في أعمال الدفاعة المنظمة ... وبعدين أشرحلك إزاي اشركت ، وتحت أى تأثير ... في الوقت ده ، إلى كنت بافتكر أن العالم كله بيصب على الغنى ، ولانى

إذا خرجت خطوة برد الباب حابتفسوا في وشى ، ويسلمونى
للمدانة ... في الوقت ده لقيت كل من كان يستقبلنى بكل احترام
وبإل ما تتمد الكليشات هاشان تسلسل إيدى . امتدت الأيادى
هاشان تصافحنى ، ورقاب هاشان تنحنى قدامى .

نخيس فكرة غلط

... ..

ياقوت مسكين يا نخيس أفندى ، لسه كثير هاشان تفهم الدنيا ... الدنيا
يعنى الفلوس ، يعنى الجنيه ، الجنيه ، الجنيه بقدر على كل شىء ،
يحلل كل شىء ، ينولك كل شىء ، جمال ، صحة ، سعادة ، حب ،
شرف ، قوة ، مدح ، شكر ، قصايد ، مقالات (يفتح الخزانه
وينخرج جنيهه) شايف يا نخيس أفندى ، الورقة الصغيرة دى ،
هى اللى بتعمل الحروب ، هى اللى بتعمر ممالك ، وتخرّب ممالك ،
هى اللى بتحكم العالم . كان زمان القوة للسيف والمدفع ، النهارده
القوة للجنيه .

بهذا الأسلوب الميلودرامى الذى يبدو لنا فى تلك المرحظة من قيمة الجنيه
فى إذلال الرقاب ، وتحقيق المستحيل ، وقلب الفضيلة رذيلة ، والرذيلة إلى فضيلة
وكذلك بما ينبع ذلك من مواقف مشيرة أمام نخيس ، حيث يرى أحمد
الصحفيين يرور مقالة فى سب ياقوت لقلبها مديحا أمام قوة المال ، ويرى ناظر
المدرسة الذى طرد ياقوت يأتى إليه طالبا منه الزواج من ابنته ، وتصل قمة
الإفارة حين يمنع د ياقوت ، ... الذى أصبح سيد الانحراف الآن - رئاسة
د جمعية رقى الفضيلة ، عند ذلك يتقدم د نخيس ، ويقف بجرار ياقوت .

وهذا الوقوف من نخيس إلى جوار ياقوت فيه إيحاء بأن المجتمع المصرى

أنذاك مجتمع غير ديمقراطي ، لا يملك الفقير فيه أن يعيش شريفاً ، أنه لا يتقدر إلا
الصوص وأصحاب الاموال ، أما عن الذكاء والنقاء ، فغير معترف بهما إلا
إذا وضا في خدمة الإجرام .

د كوميديا ، مرة ، تم اجم النظام الاجتماعي من أساسه مجسوما وحشيا في
ثورة ساخرة من الذرع الذي قدمه برنارد شو من قبل سنة ١٨٩٨ في مثل
د حرفة مسز وارين ، و د بيت الارامل ، (مع اختلاف الرؤية لدى كل منها
واختلاف فلسفتها في تناول) (١) . حيث يصور د شو ، الدهارة وسرقة
أموال الفقراء على أنهما نشاطان محترمان ، مثل سائر الأنشطة في المجتمع
الرأسمالي (٢) .

ومن مواكبة الاحداث السياسية ، وتصوير الاستبداد السياسي وتقده
فإن د حكم قراقوش ، التي قدمها الريحاني سنة ١٩٣٥ تصور ذلك بشكل عام .
فهي كوميديا ساخرة واقعية مريرة ، مشبعة بأفكار وأساليب فنية تسويها
إلى مصاف الكوميديا الراقية .

فهي د أوبريت ، فعلية بما تقدمه من تلحين للشيع زكريا أحمد من رقص
وأغان ومن قصة مسرحية ذات سمات خرافية ، ولكن المعالجة التاريخية

(١) Plays: Pleasant and Unpleasant (1898) (Vol. I :
Plays Unpleasant ("Widowers House", "The Philanderer", "Mrs.
Warren's Profession") .

(٢) أنظر : د برنارد شو - تاريخ حياته الفكرى - تأليف أحمد خاكي من
ص ٢٨٤ إلى ص ٣٠٨ ط ٠ منشأة المعارف بالاسكندرية سنة ١٩٦٧ .

البارحة كانت تدهم واقعية المسرحية وتؤكد طابعها المحلي^(١).

إن فندق أبو غزالة رمز الجماهير المستغلة - يبدو خلال المسرحية مخرجاً مهزلاً ينقذ الناس ويقرعهم إلى الحمد الذي لا يجلب عليه منخط أصحاب السلطان - تماماً كالفرفور عند يوسف إدريس - يقول فندق رداً على « كركدن » :

(١) تناول الدكتور ليل نسيم أبو سيف في دراستها عن كوميديا نجيب الريحاني السابق التنويه عنها - أمر هذه المسرحية بتحليل يؤكد طابع المحلية لتلك المسرحية من حيث تصويرها فترة تاريخية مصرية تميزت بالاستبداد السياسي فنقول :-

« تعد حكم قراقوش - بشكل عام - مسرحية سатиيرية عن الاستبداد السياسي فهي تسخر من فؤاد - ملك مصر - إذ ذاك - وحاشيته ، وخاصة رئيس الوزراء اسماعيل صدقي ، الذي تولى منصبه عام ١٩٣٠ ، وقضى على النظام الديمقراطي تماماً ، فألغى الدستور واستبدل به دستوراً آخر ، وأطلق يد الملك ، وعدل النظام الانتخابي وأخضعه لرؤية صارمة وباختصار كان حاكماً مستبداً ، حرم البلاد - في أثناء توليه الوزارة حتى عام ١٩٣٣ - من أي مظهر للحياة البرلمانية أو الديمقراطية . ولم تكن الأحزاب المتشاحنة تجرؤ على الثورة ، خفية أن يؤدي ذلك إلى مزيد من التدخل البريطاني .

وهكذا أصبحت البلاد ممزقة بين الملك ورئيس الوزراء والانجليز ومختلف الأحزاب ذات المطامع السياسية ، ومنذ عام ١٩٣٠ إلى عام ١٩٥٢ ، كان الملك وحكومته منغمسين في الصراع على السلطة ، متناسلين شقاء الجماهير وبؤسها ومن تلك الشقة الهائلة التي كانت تفصل بين الحاكم والمحكوم - ولدت الفكرة الأساسية لمسرحية « حكم قراقوش » .

وتجرى أحداث المسرحية في أثناء حكم « قراقوش » الذي عينه صلاح الدين الأيوبي حاكماً على القاهرة في القرن الثامن عشر . وتناسب هذه الخلفية التاريخية ساتيرية الريحاني لأن عبارة « حكم قراقوش » تعد كناية مصرية شائعة عن الاستبداد السياسي .

وقد كان الملك فؤاد غير مصري - مثل قراقوش - إذ كانت تركيا ، وكان يعيش في عزلة عن الشعب . وبمكس الريحاني استياء الشعب من الملك ، حين يصور « قراقوش » في هيئة

بندق :

أيوه يا حضرة الفاضل ، أسكت أبارك الله ده اللي ايده في المية مش زى اللي
ايده في النار ، كل شيء في البلد انعكس حاله ، الضايير خسرت الأراض تلوات ،
الذمم التوسخت والأراض اتتهكت ، والكبير يا كل الصغير زى السمك ،
والقلوب اسودت ، والغلبان الهلكان زى حالانى الى انعم عليه ربنا وقدره
يفك له كلمتين خط نضاف ، ويكتب له كام سطر ومتودك بعون الله في الكشط
والتقيط والإمامات ، ولا يخلش برضه من كلمتين في المعانى الأدبية . ويوزن
شعر برضه ، يحكم عليه الرمن المقلب يفتغل في خدمة مين ؟ ... كففك أغا :
كففك اغا دا راجل مخلوق من الخشب ، عقله من حجر ، لسانه من كرباج منقوع
في جردل ذرنيخ (١) .

ألا تلمح هنا نغمة المنقف المقهور في هذا الحوار ؟ وهو ما نشاهده كثيرا في

■ حاكم قاس ، فظ مستبد الى حد قوله : لم يخلق الكائن الذى يستطيع أن يتحدى سلطة قراقوش
ولرادة قراقوش . ولما كان فؤاد أجنبياً ، فقد جاء حكمه المستبد أشد مهانة . ويسخر الريحاني
من الملك حينما يقارن بين سلوك البلاط الملكي المتجرف التكلفة الذى يتنافى مع الطابع القومى
وبين أصالة وبساطة البطل ابن البلد الفح .

وتزداد الهوة اتساعا بين الحاكم والمحكوم عن طريق تصوير خصائص البطل « بندق »
الذى يرمز الى الجماهير المستغلة . وهو لا يختلف عن معظم أبناء طبقة إلا فى أنه يعنى شقاءه
بتهمك . وبالرغم من فقره ، فهو متعاطف ويزهو بتملقه ، ولكى يكسب قوته ، فإنه يعمل
كاتباً لحسابات ، ومخلصاً لى « كففك أغا » وهو لقطاعى تركى يمتلك المقهى الذى تدور
فيه أحداث الفصل الأول ، وبناء على ذلك ، ترمز العلاقة بين الأتراك والموظف المصرى الى
الصراع القائم بين الحاكم والمحكوم . (نجيب الريحانى وتطور الكوميديا فى مصر
ص ٢٢٣ ، ٢٢٤) .

مصرحنا الواقعي المعاصر خاصة عند ميخائيل رومان ، وكذلك عند عبد الرحمن الشرقاوي في « الفتى مهران (الفاضل بجير) » ، وعند الفريد فرج ويوسف إدريس وسعد وهبه بنسب متفاوتة إن « بندق » وضع حدودا لنفسه هي : ألا يموت ، ألا يضار ، ألا تقع له كارثة تسلبه رزقه الضئيل ، وفي داخل هذه الحدود ، هو راغب في تحسين الحياة والأوضاع ، وهو مصر على التمسك بالشرف وهو مستعد لقول الحق .

وفي داخل هذا النطاق ينهال بندق بالنقد اللاذع على كثير من مساوي الحكم . - مجلس الأبحاث العليا في مجتمع قراقوش - الذين يحكون مصر فعلا ، ويشترهون قوانينها - مجلس مكون من فارغى العقول والبلهاء والجهلة ، مظاهر الملك وأبنته الفارغة ، سخافة المحيطين بالسلطان ونفاقهم وجهلهم .

وهو يهاجم الأغنياء مهوما صريحا في الفصل الأول ، ويرفع من قيمة الشعب المكافح بهذه العبارة الملتزمة : « هره مين غير بندق وأمثال بندق المي من هرقهم ومن دمهم يتكثروها سبائك سبائك يا كوايدس الشعب » .

ولقد كان رصيده الكوميديا الشعبية من تقديم الشخصيات المتنافرة الغريبة في مجلس الأبحاث الأعلى - تحت تصرف الريحاني وبديع خيرى في تقديمهما المسرحية « حكم قراقوش » التي يعتبرها بعض النقاد « خلاصة جهود الماضي وإسقاطها على المستقبل في آن واحد » ، دليلا على تقدم فن الريحاني حيث إن « الموعظة الأخلاقية » - وهي عنصر ميلودرامى - أصبحت أفضل التعامل بتسميع المسرحية (١) .

هذا هو الشكل والمضمون الغالب على مسرحية الريحاني اجتماعيا وسياسيا

حيث أكد الأهمية الذاتية للفرد الفقير المطحون ملحا على فضل الفقير وأصلته
ومحاولا يطله هذا مغازلة الطبقة العليا ، حتى ترضى بذلك البطل حضورا بها ،
بعد أن يسعده الحظ - الميلودرامى - ويربح ثروة طائلة من أى سبيل .

فالربحانى يؤكد الطبقات الشعبية حقها وقدرتها على العيش كما يعيش الأكابر ،
وهكذا يتمتع الفقراء بثروة الأغنياء ، ولا يهتز الكيان الاجتماعى ، ويبقى باب
الامل مفتوحا ، بطريقة فردية ، لكل سميد الحظ فى أن ينتقله القدر من وحدة
الفقر والضياع إلى قمة الغنى والاستقرار .

* وهذا نفس ما كان سائدا أيام جيل « مولير » بفرنسا ، فلم يكن للطبقة البرجوازية
أن تطالع الى هدم النبل وحقوقه ، ولا الى النظام فى صف نبلاء المولد ، وأن فاضت
نفوسها بعمور الأسى ، أو صيحات السخط ، منددة بالحقوق حيث لا واجبهولا فضائل .
ومن حيث الجانب العمل ، كانت الطبقة المتوسطة تسمى الى الالتحاق ببلدية القوم عن طريق
اكتساب النبل بالوظائف ، وهى بهذا تظهر طبقة مساعدة تحصل على بعض حقوقها بمجهودها
فى حدود ما تسمح به نظام المصير ، وتلجأ بمسكاتها لتقرب من الطبقة النبيلة الأصل ، وتنافسها
فى بعض ما تميزت به بالوراثة .

وما أسرة « مولير » إلا مثل تلك البرجوازية ق تطالعها الى الصمود بالعمل والامتناع
(عن مقدمة الدكتور محمد غنيمى خلال لترجمته مسرحية (عدو البشر) لمولير ص ١٧ ، ١٨
من سلسلة مسرحيات عالمية الصادرة عن الدار القومية للطباعة والنشر بالقاهرة العدد ٣٥
فى ١٥ أكتوبر سنة ١٩٦٦) .

وأظن كذلك : مقالى العدد الصادر فى ربيع عام ١٩٧٣ من مجلة :

"International Theatre Informations"

بمناسبة مرور ثلاثمائة عام على وفاة مولير والتي تصدر بمعاونة اليونيسكو : باريس ص ٣ ، ٤ ،
٥ ، ٦ ، ٧ ، وهذان المقالان أحدهما بلجم : جان لوى بارو ، والآخر جاك كويو

وعنوان المقالين :

- 1 — Moliere alive today, By Jean-Louis Barrault.
- 2 — The Voice of Moliere, By Jacques Copeau.

إن مسرحه ترفيه واضح من الطبقات المسحوقة ، وتشف في الأغنياء يتم
لحسابها هدفه الأساسى ، هو إطلاق البخار ، حتى لا تنم الثورة .

تقد يقول لجاهل النظارة من الطبقة الوسطى الصغيرة ، والطبقة الوسطى :
هؤلاء الأغنياء أمامكم على المسرح ، سأوجه لهم ضربات موجعة ، تشفى
غليلكم ، ثم أدهو بمثلا عنكم ، شعاعه أفدى فى د لو كنت حليوه ، على سبيل
المثال - هذا الممثل لكم ينضم إلى هذه الطبقة الغنية ليستمتع - نيابة عنكم -
بما يستمتع به الأغنياء ، ذلك أننا كنا أولاد تسعة ، وكنا أهل للثنى ، لو أسعدنا
الحظ .

والوقفه الموضوعية لتقويم الجانب الفكرى (اجتماعيا وسياسيا) فى مسرح
نجيب الريحانى تقتضينا أن نسجل له وعليه فى إطار مرحلته الحضارية أنه فى
موقفه النقدى من التكوين الاجتماعى فى عصره ، كان حريصا وبذكاء بالغ على
عدم تعريض مسرحه لمزات سياسية من قبل الرأسمالية المصرية ، أو من قبل
الطبقات الحاكمة ، وعلى رأسها القصر الملكى - الاستعمار الانجليزى - ورغم
ما فى هذا الموقف من تنازل غل قيادته كفنان خاصيته الأولى التافض مع
أوجه الشر والظلم فى المجتمع - رغم ذلك فقد كان يضمن مسرحياته الكثير من
المغامز الوطنية التى كان يفهمها الجمهور وكذلك الأناشيد والتلميحات الواحية ،
مبدىا إعاطفه مع الشخصيات المسحوقة اجتماعيا ، فى مواجهة نظام اجتماعى
يحتل بمحل الحظ فقط هو الذى يرفع منها من يشاء اقتصاديا ويخفض من يشاء .

لقد كان الريحانى وزميله بدیع خیری قادرين على مسايرة التطورات الجديدة ،
وعلى اللحاق بها . عندما كانا يخدمان قضية التقدم والتطور خلال تقديمهما
الاجتماعى والسياسى . لقد قعلا الكثير لخدمة المسرح الكوميدي : إذ استعانا

بالتماذج الفرنسية التي وجدناها في مسرح البولفار ، الباريسي . على تحويل المسرحية الهزلية التي شغلنا بها إلى مسرحيات كوميدية تعتمد على الرسم المتقن للشخصيات ، وعلى المواقف المصممة ببراعة ، وعلى البناء المتناسك - إلى حد ما - للمسرحيات مع عدم إهمالها الإفادة من تراث الكوميديا الشعبية ، كلما وجدنا لهذا التراث قيمة أرفعها ، وبهذا استطاعا أن يقدموا عددا كبيرا من المسرحيات أمتعت الناس وأقنعتهم بأن ما يعااهدونه على المسرح هو جزء من حياتهم فعلا ، بإرضائهما للفقراء ، وعدم إغضابهما للأغنياء ، تماما كما حاول ديسفوري ، مع اختلاف الأسلوب - خلال ميلودراماته ، الاجتماعية ، التي تعد عند النقاد المتخصصين وجها من وجوه المسرحية الشعبية التي قامت ، وما زالت قائمة بيننا ، وسوف تبقى معنا إلى وقت طويل متأثرة ومتفككة بالمراحل الاجتماعية والسياسية التي يمر بها الناس (١).

* مسرحيات البولفار Boulevard Drama - Boulevard du Crime
عارع باريسي سمي كذلك لأن مسارحه كانت تعرض وقتذاك مسرحيات تدور حول القتل والإغراءات الجنسية ، ثم اطلق المصطلح بعد ذلك على المسرحيات التي عرضت في النصف الثاني من القرن التاسع عشر تقريبا .

وقد عالج المسرحية البولفارية - التي تتميز بالواقعية ، والنصر الهزلي ، والفكرة الاجتماعية كتاب كثيرون من أمثال لايش وهالقي ،

ويستعمل المصطلح الآن ليدل على المسرحيات الملهوية الاجتماعية ذات القيمة الفنية التي تستهدف الربح . وقد تعتبر معظم مسرحيات الكاتب الانجائزي نويل ككوارد - مثلا - مسرحيات بولفارية (معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية دة إبراهيم حمادة ص ٢٥٥ ، ص ٢٥٧ تحت رقم ٤٤٠) .

(١) أنظر في ذلك « مسرح الدم والدموع » - دراسة في الملودراما المصرية والمالية ،

الدكتور على الراعي مطبوعات الجديد يناير ١٩٧٣ ص ١٦ ص ١٦٦ .

« فالميلودراما ، فن جماعى بمعنى الكلمة - كما يقول «موريس ويلسون ديشر»
المختص فى دراسة الأشكال الشعبية للمسرح - وهذا الفن يعترف فيه المؤلفون
من إناء واحد ، تبدو فيه الشخصيات سلسلة من الأنماط معروضة فى اللونين
الابيض والأسود مع سعيهم إلى تغليب الحركة المادية المسرحية على الحوار
الفكرى ، وذلك بإيراد ذلك الخليط المكون من فكرة الفضيلة المنتصرة دائما
مضافا إليها مشاهد العنف وإراقة الدماء والأسرار الشديدة الغموض والفرح
والجريمة النشوانة وشعارات التحرر من الظلم ، والدين والجنس ، كل هذا قد
اختلف بعضه ببعض ، سواء امتزجت عناصره أم لم تمزج .

ومن هذه التركيبة المجتمعة يأتى الإيجاب بالعمل الدرامى على أساس أنه ليس
فنا ، بقدر ما هو صورة « بانورامية » ، فلهصر ، فيه تركز قوة تحويلية للمجتمع
بهشة بتغييرات قادمة من الحرية والإصلاح .

وأدنى ما يطلبه المرء فى مسرحية ميلودرامية - على حد قول « إريك بنتلى
Eric Bently - هو دموع تشفى الغليل ، وتصرف عن القلب المهموم كدفع
من « الكناريسيس » - أى التطهير - الضعفى لا بأس به على الإطلاق ، فهو لون
مزرق النفس يديه المتفرج من خلال روائه للبطل الذى يراه أمامه مكروها
وهذا فى حد ذاته عون كبير الإنسان فى أوقات الشدة ، فالفرع الأصفر هو
نوع من « المصل » يعطى وقاية من الأحداث .

والواقع أن نجاح الكاتب «الميلودرامى» ، يتركز على قدرته فى تجميد
الخوف وصبه فى قالب إنسانى يوحى لنا بأن الإنسان الشرير الذى نراه على
المسرح هو « سوبرمان » الضعيف ، وليس مجرد فرد شرير ، مستعينا بالصدفة الكبيرة

كحيلة من حيل الحبكة المسرحية - وهي في حد ذاتها موجبة في أرفع الروان التراجيديا - وملاحا على حوار يقوم على خطابية رفيعة ومكثفة (١) .

ففي مسرحية « صدق الأخاء » لإسماعيل عاصم - وهي في حرف النقاد المحدثين على ما يبدو - أول « ميلودراما » مصرية ، تتجسم فيها الخطابية الغير المبررة فنيا ، من ذلك ما قاله وزير الداخلية ، بأن وزارته تهتم أساسا بالأمن العام وذلك في وجه الفساد وقطاع الطريق ، ولا سيما في مثل هذا الزمان ، الذي كثرت فيه أحزاب العدوان ، فن رجال فوضويين وأشخاص اشتراكيين ... لا أدب يردم ولا دين .

وكذلك يقع النغمة الخطابية انتقاد في بيتين من الشعر يسوقهما في هذه المسرحية « الميلودرامية » شيخ الأناام الذي يمثل الناصح الراغب في العصرية والثورة على الجمهور مقررا أن الولاء للدولة إنما يكون على أساس مادي واضح فيقول :

إذا لم يكن البرء في دولة امرىء نصيب ولا حظ تمنى زوالها
وإن هر لاقى حظاه ونصيبه لدى دولة أخرى بخير دعا لها

ويبدو أن « اسماعيل عاصم » أراد بمسرحيته هذه أن يرشد قومه هاديا ومصلحا لهم . فبدأها بداية واقعية ولكن خفيت تعرض عمله المسرحي للصلادة أو التثويبه ، جعلته يتناول موضوعه الدقيق هذا مسافرا به إلى مكان وزمان محيقين يختلفان مظاهريا عن زمانه ومكانه فيما يشبه إلى حد بعيد أسلوب المسرحية الفانتازية *

(١) أنظر المرجع السابق من ص ٣٨ إلى ٥١ .

* مسرحية فنتازيه ومعنى *Fantasy* من الصعب أن نجد كلمة عربية تقابل *Phantasia* اليونانية الأصل ، ويرى د . ابراهيم حمادة الذي أعاد « معجم المصطلحات الدرامية »

والمسرحية في خلاصتها تتحدث عن مصر ولا مصر معا ، وعن زمان الكاتب ولا زمان محدد في وقت واحد ، فهناك مثلا معتمد الحان ، الذي يضيع فيه الأمير (نديم) أمواله في سفه ، والذي يبدد فيه مجرد وارث متلافى معاصر ، يشرب أنواعا شتى من الخمر كانت الشغل الشاغل للاراملين العاطلين أمثاله منذ القرن الماضي ، وهذا بالإضافة إلى استمتاعه بقضاء روزه حيث تشدد :

نديم سكر وصبح بالهم وصار بتفليسه في هم
وكم أقولك يا ابن الناس فضك من الخمرة والكاس
وأرما لنفسك والانفاس واصحا من الغفلة يادم
صبحك متموس يا غارة محبوس وحبك خماره
في نفسك اضرب غدارة أحسن من الميعة بالغم
طبعك مالك في الإنسلاف بين الخورجى والصراف
ما هكذا فعل الاشراف ابكي على روحك واندم (١)

والمسرحية ، أنه لا مانع من تداول السكامة إذا ما عرفنا أن هناك ما يقرب من مئاة مبناتها في العامة المصرية (يفتظ ، فتظز ، فتظز)
ومسرحية الفتنة قائمة على سرحة الخيال إلى عوالم وهمية لا تشاكل الواقع ولربما تجاوز السرحان فيها إلى آفاق الخيالات البعيدة ، وما فوق الظواهر الطبيعية ، ومسرحية الطائر الأزرق ١٩٠٨ ، لترتكب يمكن أن تعطينا فكرة عن الفتنة (هناك ترجمة عربية لهذه المسرحية في سلسلة روائع المسرح العالمى العدد الصادر فى ابريل ١٩٦٦ رقم ٧٢ من ترجمة الاستاذ يحيى حقي) وقد تستخدم المسرحية الفنتازية نظريات فى العلوم الطبيعية لم تكنشف بعد ، كما يمكن تحميلها مدلولات ترمز الى واقع سياسى أو أخلاقى أو دينى (معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية ص ٢٦٨) * وقد استخدم السكسار والريمانى كلاهما عنصر الفانتازيا ، هذا حينما كانا يأخذان عن بعض موضوعات الف ليلة وليلة أو عن بعض شخصياتها ، يناسب طابع الاستعراض فى مسرحيتهما والذي ظل ملازما — على تفاوت كبير — لعروضنا المسرحية المعاصرة التى اصطلحنا على تسميتها مسرحية شاملة .

(١) مسرح الدم والدموع د . على الراعى ص ٧٠ ، ٧١

ولكن الكاتب - متخذاً أسلوب التركيب الميلودرامي - يأتى إلا أن يقدم
على مشاهد عمله المسرحى بعض الشخصيات التى تفصح عن آرائه المباشرة مثل
قول أحد قطاع الطرق للملكة ..

- إن اولادكم هم الذين دلوا الاشقياء إليكم . وانفقوا مع أعدائكم ياسيدتى
هابيكم .

فترد الملكة :

- وأسفاه ، لولا انقسامنا على بعضنا ، ما وصل الدخيل الى أرضنا .

والعبارة الأخيرة مقحمة عمدا مشيرة إلى خيانة بعض المصريين - قبل ذلك
الوقت بالثى عشرة سنة - للثورة العرابية حين اندسوا بين صفوف المصريين جواسيس
للجيش البريطانى ، ممهدين السبيل للدخيل الأجنبى حتى وصل الى أرضنا بالفعل .
هذا وهناك مشهد بأكمله بارز الإقحام على جسد المسرحية حين يناقش مجلس
الحكم الوضع الاجتماعى والسياسى ، فيجمع المواقف بين الوزراء والملك ، ليتخذ
من اجتماعهم مكانة لإذاعة آراء بعضها تهمه - أى الكاتب - وتنعكس مشاكل
حقيقية كانت تقوم فى مصر فى تلك الأيام .

لأننا نلح فى د صدق الإخاء ، ميلاد الميلودراما، المصرية الأولى التى تستخدم
ما قام من تفاعل بين أشكال أدبية - فيها لمسة الاستعراض - كأف ليلة وليلة ،
وأدب المقامة ، والحكم والمواظع مكتوبة فى واقع اجتماعى دفع مؤلفها إلى
صياها فى هذا الشكل التاريخى الظاهرى رغبة منه فى توقي غضب السلطات ،
ولكنه فى حقيقة الأمر كان يقصد بمسرحياته أن تكون - فى جوهرها - مصرية
وأن تحكى عن مصر ، بأذلا جهدا واضحا لينتقل بالمصريين - فى ذلك الوقت -

من مفهومات المصور الوسطى للحياة والناس إلى مفهومات أكثر عصرية ،
متأولا الجذور العميقة للمجتمع بالفحص والاختبار .

وبعد قدوم د فرح أنطون ، إلى مصر في مطلع القرن ، كان من الطبيعي - وهو
أحد عمد الميلادراما ، - أن يكون قد رأى د صدق الاخاء ، فأعجبه مشهد
الحان فيها ، ولعل مشهد الوارث المتلاف أن يكون قد اجتذبه فحاول
استخلاص ما فيه من إمكانات د درامية ،

وليس بعيد أن يكون هذا المشهد الميلودرامي قد اجتذب انظار المشاهدين
بما وجه بصيرة د فرح أنطون ، المسرحية إلى جعل الحان مكانا رئيسيا ، وجعل
ما يجرى في تلك الحان من حوادث رئيسية ، وذلك في أول مسرحية - على
حد علمنا - اجتماعية تكتب في مصر بصوت مباشر وبرغبة هارمة في مواجهة
الواقع الاجتماعي ، ألا وهي مسرحية د مصر الجديدة ، ومصر القديمة ، التي
خرجت للناس عام ١٩١٣ إذ مثلتها على مسرح الاوبرا فرقة د جورج أبيض ،

لا وقت في ذلك العام للهروب بالموضوع المرير إلى دهاليز الحكاية الخرافية
فالوقت جد ، (نحن على بعد أقل من عام من حرب عالمية فظيعة) وأزمة مصر
حقيقية (ثورة ١٩١٩ بعد ست سنوات) وأصبح الخوف من الحكام والمحتلين
الفاصلين الدخلاء أكثر حدة مما كان ، منذ أن وجه مصطفى كامل الشعور الوطني
العام موقظا النوام .

أضف إلى ذلك قراءة فرح أنطون - فيما قد قرأ من أدب الغرب - أعمال
د إميل زولا ، فأعجب إعجابا بينا بنظريته الفنية القائمة على انتخاب مقاطع
مرضية من الحياة وتقديمها في أعمالها الفنية كما هي ، وهي التي عرفت فيما بعد

باسم « شريحة الحياة »

ولقد انحاز فرح أنطون إلى ذلك اللون من الصياغة المسرحية المتمثلة في « حادثة واحدة متباعدة من جميع جوانبها ، وتخرج أجزائها وحواذئها بعضها من بعض خروج الأزهار من أكمامها .

واستعاض فرح أنطون عن وحدة الحدث فاستخدم صيغة اللقطات العرضي أو شريحة الحياة التي مكنته من تقديم صورة اجتماعية واسعة فيمارة طليان رئيسيان ؟ أولهما : مصر القديمة ، بمثلة في « جان خريستو » ، بكل ما يستوعبه من شر وتخلف واستغلال ، وبكل من يأنف تلك الحان من دهماء ومغفلين ومتلافين . وثانيهما : فهو مصر الجديد قديمة في « فؤاد بك » ، وأسرته المستقرة .

وبين هذين القطبين الكبيرين تتحرك الشخصيات الرئيسية جميعا : وهي « خريستو » ، و « فؤاد بك » ، والفنالة « المر » ، « مهفوف باشا » .

« خريستو » اليوناني العرابي ، المتاجر في أجساد النساء المحتش بالامتيازات الأجنبية ، يهد حانه مرتاديه ومصر كلها إلى الفساد الراهن ، فهو سفير هذا الفساد ، باق ببقائه .

* إن « زولا » أمام الطبيعة Naturalism يصور الواقع بدقة تكاد تصل إلى حد التصوير (الفوتوغرافي) إنه ينظر لخصوصية كلضايها واجب دراستها ، ويريد أن يطبق المسرحية أساليب العلم في دراسة الناس دراسة موضوعية ولا تخلو هذه الموضوعية من تصوير الأجواء القائمة ، مما يسمح لجو الإثارة المتقطعة والاتجاه إلى الوعظ الأخلاقي أن يبرزاً محليين متصر (المبلودارما) (أنظر : (المسرحية العالمية) تأليف الوردس نيسكول ج ٣ ص ١٧٧ ، ١٨٢ ترجمة د . عبد الله عبد الحافظ مطول - مكتبة الانجلو المصرية .

« رفؤاد بك ، ، يقع حيناً في إسار مصر القديمة ، ويتفق من ماله على الفئانة
« المز ، وعلى اللهو والشراب ، ويتخذ المز عشيقه يؤمك لها عشر غرام ولكنه
لا يلبث أن يلتفض ويفيق لنفسه ، محرراً روحه وقلبه من إغراء القديم الفاسد
ذاهباً إلى السودان ليحقق لنفسه وانطبقت مجداً ، ويجمع ثروة يعود بعدها
إلى مصر تاجعاً مستقراً . وداعياً إلى مصر الجديدة .

« والمز ، المرأة المثقفة التي ثارت على تقاليد كبت المرأة ، ومصادرة حرياتنا ،
ثم « تورطت ، في طريق الفن ، وأصبحت نجمسة من نجوم الغناء تدين لها
القلوب والنفوس وحسابات المصارف ، إنها في حيرة بين أمرين يتقاذفانها ،
مصر القديمة ، ومصر الجديدة ، تنبذ الحان ، وتكره كل ما يمثله ، وتهفو في
باطنها إلى حياة الاستقرار والشرف والإنجاب ، ولكن وضعها يطاردها ،
ويحكم عليها بأن تبقى دائماً أقل من امرأة شريفة ، حتى لو وجدت من يتزوجها
« كفؤاد بك ، .

« ومهتف باشا ، ، وهو ينتمى ، بحكم تصرفاته المالية والغرامية إلى مصر
القديمة ، وإن كان المؤلف - مجافياً لمنطق الفن ومنطق الطبيعة - الزولوية ، مما
مدفوعاً بأسلوبه الميلو درامى - يجعله يهتم في المراحل الأولى من المسرحية
بأمراض مصر الاجتماعية ، حين وقوفه خطيباً - وجمع من المسافرين على ظهر
باخرة متجهة إلى الإسكندرية - شارحاً مضار « هجرة » ، « الحواجات » إلى مصر
معدداً المربقات الاجتماعية التي يحملونها إلى البلد المسكين ناكبين لإيهاء بمزيد
من التأخير فرق تخلفه البعيد .

فانصاف العالم الشرقى عامة ومصر خاصة بأوروبا منذ القرن الماضى - كان قد
أخذ ينقل إلى الشرق طائفة من مظاهر الحياة الغربية وعاداتها ، وطرق حياتها ،

قبل أن تنقل إليه ثقافتها وعلما المميين وجوهرها الثمين ولكن الحضارة الشرقية المتوارثة لم تلبث أن أخذت تقاوم الحضارة الغربية الواقعة حين دخل كتابنا في صراع معها متمثلا في تيارين : أحدهما التيار التاريخي الذي دفع أدباءنا إلى البحث عن موضوعات تاريخية يشيرون بها أجداد العرب والمسلمين النابذة وبطولاتهم ليحاربوا بها دعاة الأخذ بالحضارة الغربية واقتحمسين لها وظهر ذلك في اتجاه بعض أدبائنا من كتاب المسرحية وكتاب القصة إلى اختيار موضوعات من التاريخ العربي والإسلامي على وجه الخصوص تبرز بطولات عربية منتصرة أو منهزمة استثارة للهمم كما حدث عند جرجي زيدان في سلسلة قصصه التاريخية .

وكان التيار الثاني هو التيار الاجتماعي الذي أخذ يبحث في سر تأخر المصريين خاصة والشرقيين عامة كما يبحث سر تقدم الغربيين على نحو ما نحس عندما نقارن مثلا بين كتابين ظهرا في أرائل هذا القرن أحدهما مترجم وهو «سر تقدم الانجليز السكسونيين» الذي نقله إلى العربية فتحي زغلول، والثانيهما مؤلف وهو «حاضر المصريين أو سر تأخرهم» لمحمد عمر حبيب أرجع الكتاب الأول سر تقدم الانجليز إلى تعودهم الاعتماد على النفس والثقة بها ، بينما أرجع الكتاب الثاني تأخر المصريين إلى تواكلهم وانهمار ثقتهم بأنفسهم مما دفع دعاة الإصلاح أمثال محمد عبده وقاسم أمين، إلى راب هذا الصدع في دعواتهم ومؤلفاتهم الإصلاحية .

يضاف إلى ذلك التيار النقدي العنيف الذي يتناول بالتجريح والشجب ما أخذ يتسرب إلينا من قوود الحضارة الغربية من مساوىء كالقمار وشرب الخمر والرقص المختلط ، ودور الهر والربا كما عرضة علينا رواد القصة مثل محمد

المويلحي في « حديث عيسى بن هشام » وحافظ إبراهيم في « ليالي سطيع » .
هذه الخلفية الحضارية التي عرضتها هي التي جعلت فرح أنطون يتحرك بهذه
« الميلودراما » الاجتماعية بأسلوب بعيد كل البعد عما كان يطلبه أرسطو من
خلق مسرحى عضوى .

ذلك أن الفكرة الأساسية التي بنيت عليها الرواية هي - كما يقول فرح أنطون -
قوة إرادة العمل ، وعمل الإرادة كما قال فؤاد بك لرفاقه في المسرحية وكأنها
فصل طويل كتب في سبيل الدعوة إلى الحياة الجديدة .

وصرف الكاتب جل همه مرضيا نزعة حبه الوعظ - على الطريقة للميلودرامية
- هند جمهور المشاهدين بانبا موضوعه (حل الحوادث المتلاحقة ، وليس على
الحدث الواحد ، هادفا إلى النقد الاجتماعي عن طريق مزاج من التحقيق الصحفي
وتصوير الشخصيات ، ووصف البيئة وصفا دقيقا دافعا هذا كله إلى التصارع
والتفاعل - طبقا للطبخ الميلودرامي - لينبع منه شكل فنى فضفاض يحوى
أشخاصا هديدين ، وحكايات كثيرة جامعا بوضوح بين المسرحية والرواية) (١)
ومن هنا فقدت هذه المسرحية أهم مبدأ فنى وهو عنصر الوحدة .

(١) أنظر : « المسرح النثرى » د . محمد مندور ص ٥١ ، ٥٢ ، ٥٣ ، ٥٤ ومى
محاضرات القاهما على طلبة قسم الدراسات الأدبية واللغوية بمعهد الدراسات العربية العالية
بجامعة الدول العربية سنة ١٩٥٩ .

* أعنى بعنصر الوحدة اتحاد العناصر المكونة للعمل المسرحى اتحادا عضويا بحيث تتدخل
تقس الفكرة أو العاطفة فى كل جزء من أجزاء المسرحية وبحيث يعكس لنا كل مشهد من
مشاهدنا وكل لفظة فيها تقريرا ورؤية الكاتب المسرحى الخاصة لموضوعه وكل سطر من
سطور الحوار يولد السطر التالى بل كل لفظة تنجب اللفظة التى تليها بينما يحس الأديء
بارادة القاعر متغلغلة ومنتشرة فى العمل المسرحى كله .

(أنظر : كولردج « بقلم الدكتور محمد مصطفى همدى ص ٩٣ سلسلة نوايخ الفكر الغربى
(١٥) دار المطوف - القاهرة سنة ١٩٥٨ .

— وأنظر « وحدة القصيدة العربية فى الشعر العربى الحديث » مخطوط رسالة ماجستير
للدؤلف بمكتبة كلية الآداب جامعة الاسكندرية ١٩٧٢

واقعد أقر الكابب بذلك حين أخذ يضطرب في تصنيفه للفنكل والمضمون الذى جاءت فيه ومن أجله المسرحية.

قرة يقول : إنها أربع روايات متداخلة أو مرة يقول : إنها مع شعبيها وتنوعها ، وكثرة مواضعها ذات وحدة تامة - لأن الوحدة أول أصل من أصول الفن ، وثالثة يقول : « إن هدفه الرئيسى من المسرحية قد كان إظهار أن الشر الاجتماعى الذى يرمز إليه « خريستو » ، أقوى من كل المحاولات التى تبذل لخدمته ، والدليل على ذلك أن كل من تحركوا حول « خريستو » ، قد تحطموا ، والذى - لم يعض السلامة هو فؤاد بك جريح القلب منقص العيش ، ورابعة يقول : « إنه قصد تصوير الطبيعة والحياة لإثارة الدهشة بالحوادث الفجائية ، فهو فى روايته ناتوراليست لا رومانتيك (١) .

ونحن نرى أن للمضمون كان أم شاغل سيطر على « فرح أنطون » ، ودفعه إلى هذا التراكم الميلودرامى « قاصد وعظ جمهوره مستغلا خصيلته - من قراءاته فى مؤلفات الفلاسفة والمفكرين الشرقيين والغربيين على السواء ودراساتهم والكتابة عنهم ... مستغلا هذه الخصلة وما فيها من فلسفة واحتجاج فى بث آرائه النقدية الاجتماعية التى بدت فى هذه الحوادث المتلاحقة التى أضعفت جانب الصورة الفنية فى هذه المسرحية من حيث عدم تماسكها فى حدث واحد تخرج الأجزاء والحوادث فيه بعضها من بعض خروج الأزهار من أكمامها .

ويهمنى هنا قبل أن انتقل من هذه « للميلودراما » (مصر القديمة ومصر الجديدة) أن أعرج على قضية هامة أثارها هذه المسرحية المستقاة من واقع

(١) أنظر : « مسرح الدم والدموع » د. على الراعى ص ٨٠ ، ٨١ .

وكذلك « المسرح الثرى » د. محمد مندور ص ٥٤ .

حياتنا الاجتماعية في ذلك العصر . هذه القضية ، ما زال يتعرض لها مسرحنا المصرى للمعاصر رغم محاولات مزاجية ومصالحة بدت في أعمال مسرحية كاملة - كسرحية الصفقة لتوفيق الحكيم - وأغنى بها قضية اللغة الفصحى أو العامية ، ومتى وكيف يمكن استخدام كل منهما في الأعمال المسرحية ، ؟ .

ورغم أنى لا انتوى - على الأقل في هذه المرحلة الأولى من البحث - إثارة هذه القضية ، إلا أنى أحب أن أنوه بمجهود فرح أنطون في هذا المجال بما يعيننا على تتبع مواصلة تأثير الروافد القديمة لمسرحنا فيما ينتجه مکتاب الدراما ، المصريون المعاصرون كتوفيق الحكيم على سبيل المثال .

ذلك أن فرح أنطون - قبل استاذنا توفيق الحكيم بفترة ليست بالقصيرة - قد حل هذه المشكلة على نحو فريد ، فكتب أجزاء منها بالعامية ، وأخرى بالفصحى وثالثة بلغة بين الاثنين مما ما الفصحى المخففة أو العامية المشرفة وقال في تفسير ذلك : « إنما مجلس التمثيل (المسرح أو المسرح) أو الملعب) مجلس أناس يقلدون غيرهم ، فإذا كانت الروايات معربة صحت جعل اللغة العربية الفصحى لغة لها بحسبان أن الرواية حكاية حال قوم لغتهم أعجمية ، ولنا حق اختيار اللغة التى نجعلها قالباً لتلك الحكاية . ولكن إذا كانت الروايات تأليفاً وإنشاداً أو موضوعها شئون من لغتهم المحكية اللغة العربية العربية العامية وجعلنا لغة هذه الروايات اللغة العربية الفصحى صرفاً خرجنا عن الطبيعة التى ما انشئت الروايات التمثيلية إلا لتقليدها وخالفنا الواقع فى شكله وصورته ، وفى هذا هدم لأصل من أصول التمثيل الأساسية . وكيف يستطيع مثلاً جعل « خريستو » فى مصر الجديدة ينطق اللغة الفصحى وهو أعجمى وما يكون رأى مساهدى هذه الرواية إذا سمعوا فيها نساء قهورة الرقص وباعة الصحف والخادومات

والخادمين والبرابرة والسكران والمتنحيزين بل والسيدات في خدورهن ينطقون
باللغة الفصحى . ثم نرى من وجه آخر أننا إذا جمعا تأليف الروايات التمثيلية
الاجتماعية باللغة العامية حرصا على تقليد الطبيعة كل التقليد كما هي وظيفة مجالس
التمثيل (المراسح) وقمنا فيما هو أشد وإنسكى ، وقمنا في إحياء العامية وأضاف
الفصحى وهذا أمر يأباه كل من ذاق لذة هذه اللغة الجميلة التي جرى حبها مناجرى
الدم في المفاسل ، وما كنت لأرضى بأن يكون الشروع في أمر كهذا الأمر
على يدى .

هذا هو المشكل الذى وقعت فيه فى تأليف (مصر الجديدة) وسبقم فيه بعدى
كل من يتصدى لتأليف الروايات التمثيلية الاجتماعية باللغة العربية ، بقى على أن
أذكر الوجه الذى اخترته لإزالة هذه الصعوبة بأقل ما يمكن من التسامح فى
شأن (اللغة) وشأن (الطبيعة) لأنه من الواجب فى رأيي أن لا تضعى إحداها
فى سبيل الأخرى تضحية تامة . اخترت وجها وسطا ما أدرع أنه الحل النهاى ،
ولكنى رأيت أنه أفضل وجه حتى الآن ، فقد اصططحت على جمل أشخاص الطبقة
العليا فى الرواية يتكلمون اللغة الفصحى ، لأن تربيتهم ومعارفهم وأحوالهم تبيع
لهم هذا الحق ، وجعلت أشخاص الطبقة الدنيا يتكلمون اللغة العامية ، ولما كان
للغة العامية إشارات واصطلاحات وكلمات هى فى بعض المواقف المخصوصة من
العذوبة والحلاوة بمكان ، ، فقد أبقيت لها هذه المواقف ، ولكنى اجتثتها من
أصولها اجتثاها فى المواقف العالية والحوادث الفاجعة التى لا تكسبها إلا اللغة
الفصحى جمالا وجلالا ولو وضعت العامية موضعها فيها لمستختها وقلبتنا أضحكة
ثم تشعبت من هذه المشكلة مشكلة أخرى ، وهى أننا إذا اصططعنا على جمل
أشخاص الطبقة الدنيا فى الرواية يتكلمون العامية ، رجب على مخاطبتهم أن
يكلمهم بها أولا ليتفاهم الفريقان ، وثانيا لئلا لا يشغل فى سمع السامع الانتقال

من العامية إلى الفصحى ومن الفصحى إلى العامية بين سؤال وجواب . وهذا هو السبب في أن اللغة العامية استغرقت معظم الفصل الأول (بعد الفصل التمهيدي) فإن خريستو أحد أبطال الرواية يملأ ذلك الفصل ، وهو أعجمي لا يتكلم العامية بل شبيها ، ولا يفهم غيرها ، فلزم عن ذلك جعل مخاطبيه حتى فؤاد بك ومهفب باشا وصباح باشا والست « المز » بمخاطبونه بها فامتلاء ذلك الفصل بالعامية وكان ذلك أعظم انتقام لخريستو

ثم تفرعت من هذا الوجه صعوبة أخرى : سيدات في خدرهن يتحادثن هما صار اليه أمر الرجال ويحتمن ويضطرين ويتآمرن . أية لغة يتكلمون ؟

قد جعلت لمن لغة ثالثة لا هي بالعامية ولا بالفصحى ، ويمكن تسميتها

« الفصحى المخففة والعامية المشرفة » . وبناء على ما تقدم يكون في الرواية ثلاث لغات . العامية والمتوسطة والفصحى ، وسأرى بعد التمثيل ، هل أسأت أم أحسنت ؟ (١) .

وبعد استعراضنا لما أثارته قضية اللغة المسرحية الراجب استعمالها في مسرحنا المصري — دون بت في ذلك الموضوع الآن حتى يحين موضعه عند توفيق الحكيم فيما بعد — نرى أن نوجز ما يمكن قوله عن مسرحية « مصر الجديدة » ، ومصر القديمة ، لفرح أنطون من أنها مسرحية مكتوبة على المذهب الطبيعي ، مبنية على الحوادث المتلاحقة وليس على الحدث الواحد ، هادفة إلى النقد الاجتماعي عن طريق مزاج من التحقيق الصحفي ، وتصوير الشخصيات ، ووصف البيئة وصفا دقيقا ، ثم دفع هذا كله إلى التصارع والتفاعل لينبع منه شكل فني خفضا يهوى

(١) أنظر : « المسرح الثرى » د. محمد مندور ص ٥٦ ، ٥٧ .

أشخاصا هديدين وحكايات كثيرة جامعا بوضوح بين المسرحية والرواية (١) .
بما دفع مؤلفها إلى القول بأنها قد جاءت « كفصل طويل كتب في سبيل الإرادة
والدهرة إلى الحياة الجديدة ، ونعيد مشور لإظهار فضل من انصرف من الناشئة
الجديدة إلى هذه الفضائل » (٢) .

ولم تكن مسرحية « أسرار القصور » لعباس علام فيما بعد إلا لونا من
« المبلودراما » المحكمة التي تستخدم الإشارة استخداما وضاحا ، وتقيم الفصول
وتخلق المواجهات بين الأبطال ، توسلا إلى تقديم مشكلة اجتماعية تقديم راعقا
تنطلق فيه الألفاظ الرنانة ، وتعربد الشخصيات ، وتدوى طلقات المسدسات ،
ويتحول الشخص من شرير إلى بطل وبالعكس في ثوان ، وغير ذلك من وسائل
دغدغة أعصاب المتفرج وشد انتباهه إلى ما يرى أمامه .

لقد أهان عباس علام أن مسرحية « ملاك وشيطان » التي كانت في الأصل
« أسرار القصور » مسرحية مصرية ، إلا أن الوجد والزوجة والعشيق هم
محور هذه المسرحية ولا تنسى أنهم كانوا المثلث المعروف في المسرح الفرنسي (٣)
الذي مصره عباس علام وأضاف إليه شخصيات ثانوية من البيئة المصرية .

مثل - نصوصي بك (نغال زينب) ، ومثل (العمدة) عبد الكريم بك ،

(١) وربما كان ذلك هو أحد الإلهامات التي أوحى إلى الرائد « توفيق الحكيم » بما
عرف مسرحيا فيما بعد باسم « للسراوية » في مسرحيته « بنك القلق » .

(٢) أنظر : « المسرح الثرى » د. محمد مندور ص ٥٩ .

(٣) مسرحية المثلث الترامي Triangle Play هي المسرحية التي تتناول موضوعا غراميا
مقيدا يتورط فيه رجلان ، وامرأة واحدة ، أو امرأتان ورجل واحد .

(أنظر معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية د. إبراهيم حمادة ص ٧٦٩ تحت

ومثل طائفة من الخدم مصريين ونوبيين أبرزهم « ستوت » ، « مرضعة » ، « زينب » ،
السابقة وخادمتها الآن .

ولقد لجأ « عباس حلام » ، إلى استخدام « الميلودراما » ، « العنيفة » ، « مزوجة »
بالكوميديا الهزلية (١) كأثر ممتد إليه من تراث الهزل والميلودراما الفرنسية تماما

(١) أنظر في ذلك الخطبة المنبرية الثنائية البليغة من « زينب » ، وهي تسب « عبد العزيز »
وهو في خلوة هائلة مع « سامية » — التي أجبر الممثلة ابنه « حليم » على الزواج منها
لانتماثها إلى الطبقة الارستقراطية فعمشت صديقه « عبد العزيز » — إذ تقول :

زينب : وهل من الآداب أيها الرجل الوقح أن تنوى النساء ؟ هل من الآداب أن تدخل
البيوت دخول القاذب حظيرة النتم يتكلى منها ما يشاء ؟ هل من الآداب أن تنتهز فرصة غياب
رجل شرفك صدائقه وأعلى مقامك بصحبته لتسرق زرجته وتنتبذ بها مكانا منفردا تتعاطيان
فيه كأس غرامكما القاسد وحكما الدنيء ؟ هل من آداب هذا العصر أن يكون الرجال
كالحيوانات يسلط الأخ على أخيه ، ويتهك صديق عرض صديقه ؟

سلام على عصر البطولة والعرف ، سلام على عصر كان الرجل يهدر دمه في سبيل الدفاع
عن شرف صديقه ، سلام على أيام مضت وانقضت سلام على أيام النخوة والروءة ، سلام
على أيام كان فيها العرف دينا ، والصغير حكما والمرء مقدسا ، ولعنة الله على رجال
أنت منهم ، لعنة الله على رجال ضاعت بينهم الروءة وفقدت الشهامة وذهب الحياء (مسرح
الدم والدموع / ده على الراعى ص ١٠٢) .

وأما عن الكوميديا الهزلية فمثل ذلك المشهد حين يدخل « عبد الكريم بك » ويصر
على أن يدخل معه تاييه حسن ، فلاح يابس « لينة » يضاء وحذاء أسمر وجلبابا من
التيل أسمر ، ويحمل على رأسه « قفس » فراخ وعلى كتفه « خرجا » فيضع أشياء هذه
على كرسي ثمين ومنضدة غالية بين اجتجاج غير مجدى من البربرى عثمان . ويتكشف الممثلة
أنه لن يسمح له بمقابلة ابنه قبل إبرازه « كارت فيزيت » يثبت شخصيته ، ويسأله خادام
نوبي آخر اسمه عبد الله :

كما فعل محمد تيمور ، في مسرحيته « العصفور في القفص » ، (١) و د عبد الستار أفندي ، (٢) وكما كان يعرض أمام عينيه من مسرحيات الريحاني (عمدة كفر البلاص) ومسرحيات الكسار (بربرى مصر الوحيد) .

(١) أنظر للعهد الملبودوامى بين الزفتاوى باشا وأبنته حسن بعد انكشاف أمر اتصاله المحرم مع الخادمة . رجريت ثم ثورة الزفتاوى على حسن وطرده . وانقلاب الزفتاوى على وكيل أعماله ليخضع ميزانية المنزل مباشرة (مؤلفات محمد تيمور ج ٣ المسرح المصرى ص ٨٧ ، ص ٨٨ طبع الهيئة المصرية العامة للكتاب سنة ١٩٧٤) .

(٢) أنظر للمشاهد الثانى عشر والثالث عشر والرابع عشر من الفصل الثالث من مسرحية عبد الستار أفندي حين دارت معركة بين والده عبد الستار وزوجته قومه وواب خليفة البواب مع الأب ووقف عفيفى الابن الفاسد وهانم الخادم مع الأم فى سبيل إجبار الاب على تزويج ابنته جيلة من فرحات الفاسد وانتهاء للمركة بتقييد الأب وخليفة وحبسهما (مؤلفات محمد تيمور ج ٣ - المسرح المصرى ص ٢٠٥ الى ص ٢٠٨)

== عبد الله - فيه مع جنابك « كرت فيزيت » باسمك يامى الشيخ ؟
عبد الكريم بك - يظهر لىك مجنون ، وده ايه السكرت وزيت ده الاخر؟ هو احنا فى عيد عشان اشتال السكرت وزيت فى جيبى والا ليه ؟

(ويتمنذر التفاهم مع العمدة ونابغه المستفز ، فيدخل الخادمان ليمودا ومعهما الوصيفة الاجنبية لسمية فتكون فرصة لسوء الفهم الناتج عن التداخل بين من يجهلون اللغة الأجنبية ومن يجيدونها وهى مألوقة فى مسرحيات القرانكو آراب) .

ألفينا Qu'est-ce que Vous Voulez, monsieur ؟

عبد الكريم بك بتقول ليه البتاعة دى ؟

عبد الله دى ما يعرفش أفرتجى ، كلميه عربى

ألفينا من فضلك باخواجه

عند الكريم بك خواجه ؟ والسة الى على دماغى دى أوديبا فى ؟ =

وقد دخلت مع الشخصيات المصرية موضوعات ومشاكل مصرية اجتماعية
أبرزها الزواج غير المتكافئ الذى يفرضه العمدة عبد الكريم بك ، فرضا على
ابنه الضعيف وحليم ، ثم هناك الابن الوحيد الذى منحه والده الامى . ارقى
فرص التعليم ليعود الى الوطن بعد بعثته الاوروبية ، وقد صدم هذا الابن
للفجوة بين ما رآه فى الخارج ، وبين ما هو غير موجود فى البيئة المصرية .

وهناك الفتاة المصرية المثيرة (سامية) التى لقنوها فى المدارس الاجنبية أن
تحتقر بلدها متبعة أثر ، الحواجات دمن لقنوها قشور الحضارة الغربية وتقابلها
(زينب) المحبة لبلدها ولقيم الشرف بمثلة الطبقة الوسطى التى تلجأ إلى تعرية
مثلة الطبقة الارستقراطية (سامية) زوجة ابن عمها فى موقف مدين تخون فيه
زوجها (حليم) .

أفينا	مش تنف على الأرض
عبد الكريم بك	على راسى يامدام ؟
أفينا	(متناظله) أوم ، مدام ؟ أنا مش مدام
عبد الكريم بك	ودى آيه العبكة السوداء دى ؟ أمال حضرتك خواجه ؟
أفينا	أنا مدموازيل
عبد الكريم بك	مزمازيل ، طيب يامدام مزمازيل
أفينا	(تقاطعه) أوه Couchon
عبد الكريم بك	ياست كوشون أنا عايز . . .
أفينا	أوه ، أزاي أنت بتؤول كده
عبد الكريم بك	احترنا ياخرة نبوسك مين . أما ده كان يوم ما ندل الى جيت فيه مصر لابنى (أليس ذلك هو نفس المواقف الريحانية للعمدة كفر البلاس)

وهناك أيضا الشاب د حليم ، الذى يرفض العمل الحكومى ويود أن يعيش من كسبه كحام لولا أن زوجته تلجئسه — بإسرافها — إلى الاعتماد المالى على أبيه .

والواقع أن المضمون الاجتماعى الذى تعبر عنه تلك المسرحية الميلودرامية هو محاولة الطبقة الوسطى فى مصر الانسلاخ عن الإقطاع والتحرر من وصايته الاجتماعية والاقتصادية معا ضاربة على وتر مسرحيات الريحمانى الذى سبق لنا أن نوهنا عنه ، وهو ، ينبغى على مثل الطبقة الوسطى (حليم) ألا يتطلع إلى من هم أعلى منه شأنًا فى الهيئة الاجتماعية لأن المجال المشروع والسعيد والفاضل لحركته هو طبقته الوسطى .

ويشارك د عباس علام ، فرح أنطون فى بعض رأيه حين أعاد تقديم هذه الميلودراما إلى فرقة مكاشة مكتوبة باللغة العامية مضافا إليها شيئا من الكوميديا فقدمتها الفرقة المذكورة معدلة سنة ١٩٢٢ د فحول هذا الحوار فى هذه المسرحية من الفصحى الشاملة إلى فصيح يتحدث بها المثقفون والأغنياء ودارجة ينطق بها الجهلة وأبناء الشعب (١) .

(١) كتب « عباس علام » مقدمة لمسرحيته « بامم القانون » كلمة إلى هيئة التحكيم بوزارة المعارف والى تقدم إليها عباس علام بمسرحيته هذه ضمن مسابقة التأليف المسرحى سنة ١٩٢٨ يقول :

« ... تمود بنى الذاكرة الى يوم دفعت براوىتى الأول (ملك وشيطان) الى التمثيل فقد تقدم الى مدير الفرقة — وهو رجل قاضل أديب من خريجي الأزهر النبهاء ، محافظ على اللغة العربية — تقدم الى يمرض فكرته فى أن أقلب بعض أدوار الرواية الى اللسان المائى . فقررت لمجرد عرض هذه الفكرة على وأجبت بما مازال يذكرنى به وهو بضحك أجته بأنى (أكسر قلبى يوم اضطر الى الكتابة بالعامية) .

=

ولما كان من أم للسائل الاجتماعية التي شغلت المجتمع المصري في أوائل

جواب . . . يدل وزارة المعارف على أني كنت — قبل أن ادخل المسرح ، وقبل أن أضع يدي في ناره — أشاركها رأيها . كنت أعتقد وقتئذ بان (التياترو) مثل (الصحافة) يجب أن تكون لنته العربية الصحيحة ، وأن الرواية التي تكتب بالعامة شأنها بالنسبة لما عداها من الروايات شأن جريدة (حمارة منبى) بالنسبة لجريدة المؤيد .

لقد مضيت في الكتابة باللغة العربية الصحيحة فأخرجت — من الروايات المصرية المصرية — (شقاء المائلات) و (الفريط الأحمر) و (الزوبعة) فكان المرحوم محمد تيمور يحمل على حالات موفقة . وكان — لطفه على — يشبهني مع بعد النسبة ، سكتاب أوروبا في عصر بحث العلوم : إذ كان الواحد منهم يكتب باللاتينية لشبه الانجليزى أو الفرنسى أو الإيطالى . وكان محمد يسمى لنتى (العربية الصحيحة لغة لاتينية) .

ما هو التياترو ؟

هو تمثيل الحقيقة . . . والمؤانف للسرحى وظيفته وظيفة المصور (الفوتوغرافى) عليه أن ينقل الصورة كما هي . . .

هل نحن في أحاديثنا الخاصة . . هل مفقشوا اللغة العربية بوزارة المعارف في أحاديثهم الخاصة . . يتكلمون اللغة العربية الصحيحة ؟ لا . اذن ، وأنا أكتب في روايتى لسان مفقش للغة العربية (لا فلاح ، ولا سائقى عربية) كيف أغفل عباراته باللغة العربية الصحيحة ، بينما هو في الواقع ألقاها خليطا من اللغتين العربية والعامية ، وإذا فلت ، وكتبتهما باللغة العربية الصحيحة ، هل أكون كاتباً روائياً ممن يتبعون مدرسة « الريالزم » أم أكون كاتباً مزيفاً .

هذه هي حجج محمد تيمور تفنده الله برحمته .

ولست هذه الحجج وحدها هي التي جعلتني فيما بعد أكتب (ألا - مود) و (آه يا حرامى) و (باسم القانون) و (المرأة الكدابة) بلغة الكلام فهناك الأمر الواقع هو الذى دفعنى دفعا — ودفع كل المؤلفين تقريبا : ابراهيم رمزى وحماد طارف ، ولطفى جمعة ، وابراهيم المصرى ، وغيرهم — للى الكتابة بما نسميه ، ظلما للعامة ، (اللسان العامى) : وما هي في الواقع إلا اللسان المصرى .

هذا القرن مسألة الحجاب والسفور وتعليم المرأة كما أوحى بذلك رفاعة الطهطاوى فى كتاباته ، وباحثة البادية ، وقاسم أمين ^(١) . لما كان ذلك كذلك فإن المسرحية الميلودرامية وجدت فى محمد تيمور مناقشا لحرية المرأة التى عاشت نساء من تصرفات زوجها الرعناء وخياناته فلما ضاق ذرعها وحارلت أن تمارس حريتها مثل زوجها فى الخيانة أنكر عليها ذلك متبها إياها بأنها مجترئة اجابته فى نغمة ميلودرامية غنائية مثيرة :

حدث أن الجمهور أفلت من أيدينا بشتة ، فلم يعد يقبل على رواياتنا ، وولى وجهه شطر تياترات أخرى أسسها أصحابها للخلاعة والفجور لا لقن . فرائنا البوليس يحى محل بيع التذاكر فى تياترو « كيكش بك » و « بربرى مصر الوحيد » و « لابى دى روز » من تدفق الجماهير وتزاحمهم وتضاربهم كى ينالوا مقاعد فى تلك التياترات ؛ بينما جلس المساكين عبد الرحمن رشدى ، وجورج أبىض ؛ وأولاد عكافه والشيخ سلامة حجازى ، أمام تياتراتهم وهم يكادون يتضورون جوعا .

فحصنا الأمر فوجدنا أن أهم ما يجتنب الجماهير الى تلك التياترات وأهم ما تمتاز به علينا ، هو أنها تخاطب الشعب بلغة التى يتحدث بها ويرتاح الى سماعها . والتياترو — كما لا يخفى — هو أداة تسياسة ولهو قبل كل شئ . وقد أصبح الشعب يعتبر تياتراتنا المحترمة — التى لا تمثل إلا بلغة عربية صحيحة — أصبح يعتبرها فى حكم المساجد والكنائس ووظيفةها الخطابة وإلقاء المواعظ ، والناس بطبيعتهم يفرون من سماع الخطابات والمواعظ ، فكيف إذا كلفتهم دفع (رسم الدخول) .

... ورأيت بعد أن فكرت فى هذا ، أننا لا يمكننا أن نستعيد سيطرتنا على الجماهير إلا إذا كتبنا الكوميديات (الفكاهية) ووضعناها فى القالب الصحيح ، لغة الكلام ... لأن الكوميدي على الأخص لا يمكن تصويره باللغة العربية الصحيحة .

(انظر مجلة (المجلة) العدد ٩٢ السنة الثامنة / أغسطس سنة ١٩٦٤ ص ٣٩ ، ٤٠)

و ٤١ مقال بعنوان (عباس علام) الكاتب المسرحى .

(١) أنظر محمد تيمور — حياته وأدبه تأليف عباس خضر ص ٠٠ — الدار المصرية

والترجمة سنة ١٩٦٦

وتنبه - (أظنك تنسى الليالى التى كنت تسهرها بزه ؟ أظنك تنسى الليالى
التي كنت تجيل فيها في الفجر وأنت سكران مش غارف تنطق كلمة واحدة ؟
أظنك تنسى لما كنت تقول وأنت بتضحك ، أنا أمبارح خسرت ميت جنينه
في القمار ؟ أظنك تنسى أنك ما كنتش تقضى معاه في الأربع والعشرين ساعة
ثلاث أربع ساعات ؟ أظنك تنسى الجوايات الحصوصية التي كانت تجيلك من
رفاقك ؟ ورقايقك جنسهم إيه ؟ مومسات فضلتهم على مراتك التي كانت طايرو
تعيش معاك أمينه وشريفه (١).

ولا شك أن الدرس الميلودرامي الخطابي يبرز واضحا في آخر جملة من
هذه المسرحية حين يقول « يسرى ، فوق جثة « أمين ، سجين الطبقة المثيرة
المتلاف صريع الكوكابين :

يسرى - (أدى آخرتك يا اللي مابتعاسبش على نفسك ، ولا على شرفك
أدى آخرتك يا اللي بتمشى في السكة التي مابترجدش منها حد (٢).

هل أنه يخيل البنا أن أهم ما في مسرحية « الهاوية » - تلك الميلودراما
الاجتماعية الجادة - هو تصوير « محمد تيمور » ، لازمة طبقة إقطاعية « متعطلة
بالورثة » ، خلال تقديمه - في تدرج غير مقنع دراميا - تحليلا لآحوال تلك
الطبقة الإقطاعية ، التي كان تعطلها بالورثة - ونيل غلات أرض زراعية لا يكادون

(١) أظن مؤلفات محمد تيمور / الجزء الثاني - حياتنا التمثيلية ص ٤٠١ الهيئة العامة

للكتاب .

(٢) للرجع السابق ص ٤٠٥

في فلحها (*) - سيبا في سقوط بعض أفرادها كشخصية أمين ، بينما كاد فرد آخر أن يتورط في السقوط ، ولكن محمد تيمور ، لم يرص له - أو لم ترص له طبقته - هذا الانحدار .

وما أعنيه بالتدرج غير المقنع دراميا هو عدم تمكن محمد تيمور ، أن يعضى في تضفير شخصية أمين ، تضفيرا مسرحيا صادقا واصلًا به إلى تلك الحاتمة الحزينة المفروضة التي بدت خلال ميلودراميتها الواضحة لونا من الفارس ، أو الهزلية ، لا يملك رجل المسرح الحقيقي المتمرس بقراءة النصوص وتمثيلها ، إلا أن يضعك لسذاجة تصويرها .

ففى المشهد التاسع من الفصل الثالث والآخر لهذه المسرحية يهذى ، أمين ، بفعل الكوكابين ، وبتأثير اكتشاف ما أقدمت عليه زوجته ، وربيته ، يهذى قائلا . .

* وربما كان هذا شبيها بما يوحى به تشيكوف في مسرحية « بستان الكرز » حيث بيع البستان لمن عاش ويملحه (لوباهين) بينما الاسرة الاقطاعية (رمز الرأسمالية) أخذت تنزع عن تلك الضيقة (التي ربما كان تشيكوف يرمز بها الى روسيا) ذلك أن تشيكوف كان يرى أن الأرض لمن يفلحها . وهذا نفس ما قاله بريخت في دائرة الطباشير القوقازية (أنظر بستان الكرز - مسرحيات عالمية العدد ٥٦ مارس ١٩٦٨ ترجمة نجيب سرور وماهر) .
 عمل الفصل الرابع ص ١٢١ و ١٢٢ حين حديث لوباخن لأصحاب البستان السابقين واعترافه بأنه فلاح يكسب من الفلاحة بينما تروفيموف لا عمل له - وانظر دائرة الطباشير القوقازية روائع المسرح العالمى العدد ٣٠ ترجمة الدكتور عبد الرحمن بدوى المشهد ٦ ص ٣٣٢ و ٣٣٣ حين تهول (جروشنا) للقاضى (أزديك) بأنها لا تهوى على انتزاع أطراف الطفل لأنها هي التي ربته فحين للقاضى أنها فعلا هي حقيقة من تستحق أن تكون له للطفل أما .

أمين - آه ، نيتنا ، حوت يانيتنا
حكمت - مالك ياخويه ، رد على يا حبيبي ، قولى مالك ؟
أمين - هوا ، هوا ، مايه قوام ، مايه قوام
حكمت - هاتى مايه يارتييه (تسرع وتيبه ويسرى الحال ويحضران كوبه ما)
مالك ياخويا قولى
أمين - هوا . مايه
حكمت - (تأخذ كوبه للماء من رتييه وتعطيها لأمين) اشرب ياخويه
أمين - (يمسك بالكوبه ويهم بشربها فتقع من يده وتنكسر على الارض
وتأنيه النوبه بعده) هوا . ميه ... آه حوت
حكمت - ياخويه شوف ماله (يقترب يسرى)
أمين - (يفوق قليلا) آه الحمد لله ، كنت حوت (يرى خاله فيهم واقفا
صارخا) آه وانت يارجل جى تعمل ايه ؟ اطلع بره ، اطلع بره .
بعدين اطلع نره . اكرمك اموتك آه . هوا مايه هوا حوت ، شفيق
تنشيقه .
حكمت - ياروحى قولى مالك . مالك يا حبيبي . اكلم باسيدى روحى انت حياتى
أمين - (فى حالة نوبه) انا السبب فى الى جرى . آه (يبكى) شرفى .
تنشيقه وسكى . كوكابين . شفيق . رتييه هوا مايه
يسرى - عليك بالارادة يا أمين ، الارادة هى التى تنجيك الارادة يا ابنى .
أمين - هوا مايه شفيق تنشيقه . كونياك . رتييه . مجسدى . هوا مايه .
شبين الكوم . تنشيقه . أبو الاحمر هوا (١) .

(١) أنظر المشهد التاسع من الفصل الثالث (مسرحية الهاوية) مؤلفات محمد نيمور

ج ٢ حياتنا التمثيلية ص ٤٠٤ الهيئة المصرية العامة للكتاب .

فهذا المشهد الواقع في « ميلودراميته » أضحكني كثيرا رغم مأساة صاحبه « أمين » الذي أستولت عليه نوبة تنازل المخدر مع غيره من وسائل الغيبوبة كالوسكى وخلافه فهو يقوم ويجلس ويقبلغ بشربة ماء ، ثم يثور وخلال ثورته الميلودرامية يفاجئه خاله بحملة « عليك بالإرادة يا أمين » الإرادة هي التي تنجيك الإرادة يا ابني ، لاشك أن التناقض بين بلوانية الحالة المستيرية التي عليها أمين ووصانة الحال « يسرى » هذا التناقض في الإيقاع الميلودرامي يؤدي إلى تعليقات ضاحكة .

زد على ذلك جل « أمين » خلال هذيانه عن الماء والهواء و « الوسكى » و « الكوكابين » و « الكونياك » وما يتخللها من أسماء شبهن الكوم ، تنعيقه . أبو الأحمر هوا ، كل ذلك ينقل الميلودراما إلى جو « الفارس » أو المشهد الشعبي الضاحك .

وإذا استعرضنا ماسبق هذا المشهد وجسدنا أنه في نفسه لا يمكن أن يكون
خاتمة لهذه الميلودراما ، الهاوية ، لأن أمين معتاد على السكر والكوكابين منذ
بدء معرفتنا به في هذه المسرحية فما الداعي إلى كل هذه الثورة المفتعلة المفروضة
على النص في نهاية المسرحية ؟

هل كانت خيانة رامية له وذعابها إلى صديقه « شفيق » هي المحرك الكبير لهذه الثورة ؟ ثم لماذا يموت أمين بعد هذه الثورة ؟ إن مدمن المخدرات لا يمكن أن يموت هذه الميتة الهولية إذا اقتطع عنه المخدر ، كل ذلك يدفعني إلى الإحساس بفتور النهاية الميلودرامية ومحاولة فرضها على ذلك الموضوع .

إن « الهاوية » — كما يخيل إلى هنا في هذه المسرحية — هي تلك التي كادت

أن تردى ، فيها رتيبة ، ولكن تيمور لم يرض له حسه الطبقى أن يجعلها تردى ، وربما كانت هي الأخرى ضحية ممارسة زوجها « أمين » المخدرات ولكن انتهاء « محمد تيمور » إلى الدرس الاجتماعى المباشر مع إيضاح الأمر المدمر للمخدرات في شخصية أمين ربما كان الدافع الذى جعل محمد تيمور يترك خيوط الشخصية الرئيسية في نظري - وهى رتيبة - التى لو أحسن معالجتها لكانت نامية .

فقد صورها محمد تيمور امرأة مسرفة في البحث عن وسائل التأنق منصرفه عن شئون بيتها^(١) حتى تستطيع الانتقام من زوجها المنصرف إلى ملذاته حسب أهوائها^(٢) ولو أن هذا التبرير للانتقام لم يتدرج تدرجا طبيعيا كما كان ينبغي أن يكون لأنها كادت أن تسقط في « هاوية » صديق زوجها لاسمى « شفيق » قبل أن تعلم بموهبات زوجها مع غيرها من النساء فكيف إذا استمعت إلى ذلك مصادفة وهى عبوسة بحجرة نوم شفيق^(٣) فكيف يصح دراميا بعد أن عرفت سلوك زوجها المشين أن تراجع عن السقوط ؟ أغلب الظن أن « تيمور » لم يجعلها تسقط - وكان الواجب أن تهوى - حتى يمكن أن يبرر تأخير إدمان المخدرات وإنصراف زوجها عنها في دفعها إلى مشارف الهاوية ، فهى امرأة ، وليست حرة في تصرفاتها وقد أجبرها زوجها على التعرف بأصدقائه والانكشاف أمامهم فلم يلومها علنا بأنه أهملها وفتح لها السبيل إلى « الهاوية » . ؟

ولا شك أن حرية المرأة إجتماعيا - عندنا في مصر في تلك الحقبة التاريخية

(١) نفس المرجع السابق ص ٣١٩ .

(٢) نفس المرجع السابق ص ٤٠١ .

(٣) نفس المرجع السابق ص ٣٦٥ ، ٣٦٦ .

التي ران علينا فيها كابوس الاحتلال البريطاني - لاشك أنها بما حرك أنطون يزبك في مسرحية « الذبائح » الميلودرامية كي يناقش هذه القضية من خلال زواج « همام » المصري من « نوريسكا » الأجنبية بعد عدم ارتباطه في زواجه من الأولى المصرية المخلصة « أمينة » ، ويخيل الى طبقا للوصفات الميلودرامية أن « يزبك » قصد أن يعرض المصرية - المستعربة زوجها - في مقابلة الأجنبية - التي كشفت عن اختلاف بين لما تراه - وفقا لتكوينها الأوروبي - من مفهوم الحياة الزوجية وواجبات الزوجة بما يجب أن يفهمه أمثال « همام » الذين لا يفرقون بين استكانة الزوجة ورضاها حين توجه اليه هذا الدرس للميلودرامى نوريسكا : ... « السكوت شيء والرضا شيء يا همام . أنت لقيت واحدة ساكنة ظنيت أنك استعبدت عنلها مع جسمها لكن لا . الحقيقة أن عقلها يتنمرد عليك كل ساعة (ترفع صوتها) يبيجي يوم ونسوانكم تطبق وترفع صوتها ، ويومها ما تقدرش تسكتوم أبدا ، (١) » .

(١) أنظر : مسرح الدم والدموع / د. علي الراعي ص ١٣٢ .

* وربما كان هناك مشابه بين « نوريسكا » من بعض الجوانب التحريرية - وبين كل من « نورا » في بيت الدمية لاهسن ، وكذلك « هيدا جابلر » لنفس الكاتب « قتيورا » ثور طالبة استرداد كرامتها من الرجل « هيميلر » الذي لم يقدرها حتى قدرها ولم ينظر اليها الا كدمية يتلاعب بها وقت صفاته فاذا تصرف في حياتها كآدمي له الحق في حرية التفكير واتخاذ بعض المواقف بما فيها من صواب أو عدم صواب شأن أي زوجة ، فانه أراد إعطيتها فاذا ما اتجمع الخطب عاد سيرته الاولى معها ولكنها لم تقبل قائلة له ... فعندما زالت مخاوفك - فيما يخصك أنت لا فيما يخصني أنا - وعندما تبدد الخطر بالنسبة لك ، عادت الامور الى نصابها ، وكأنت شيئا لم يحدث ، وأصبحت من جديد بلبنتك للصغيرة ودميتك المسلية .. التي يجب أن تزيد في حرصك عليها وعنايتك بها في المستقبل ، بسبب ضعفها وسرعة تعرضها للكسر (تهض) عندئذ ، وضع لي (يا ثور فالد) أنتي كنت أعيش طوال تلك الاموام الثمانية مع رجل غريب ولاتى النجبت له ثلاثة أطفال =

وهكذا لم يجد همام باشا عند نوريسكا، السعادة التي كان يحلم بها، اذ لم يلبث
 الشقاق العنيف أن نجم بينهما لكثرة الاصطدام بينه وبين نوريسكا، الى لا
 تريد أن تنازل عن شيء من حريتها، بل وتسعى دائما إلى أن تفرض إرادتها
 على الباشا، لأنها لا تستطيع أن تسليخ تقاليدنا الشرقية فضلا عما تشتمره
 من كبرياء كأوربية ازاء زوجها الشرقى وبالرغم من أنها قد أنجبت من همام
 باشا غلاما أصبح شابا في الثامنة عشرة من عمره إلا أن الشقاق بينهما لم يزد
 إلا حدة وانهى - بعد عدة أحداث عنيفة دامية إلى أن أطلق عليها همام باشا
 الرصاص ثم قتل نفسه

إن نوريسكا، في هذه المسرحية، الذمائم، كانت ترى أن المرأة - في مجتمعنا
 المصرى آنذاك - لا تستحق الاحتفاظ بشخصيتها وبكرامتها في مجتمع من
 الرجال قوانينه ونظم فضائه بحيث يحكون على سلوك المرأة من وجهة نظر الرجل
 فحسب، فهو مجتمع الرجال بلا منازع، لقد ارتكبت هذه المرأة الشرقية
 والمصرية، تزويرا - وهى فخورة بذلك - حينما تنازلت عن كرامتها
 وحقوقها لهذا الزوج ذى الآراء. التقليدية التى فيها كثير من الظلم والقسوة
 ولا مناص لآى امرأة، شرقية ان كانت تبغى التقبيل بكرامتها من مجابهة هذا
 الجبار مهما كلفها ذلك.

== رباء إن بدنى بلشمر لجورد التفكير فى الأمر (الفصل الثالث من بيت الدمية ص ١٤٤
 ترجمة كامل يوسف / مكتبة الفنون الدرامية رقم ٣ / طبع مكتبة مصر) .

أما عن (هيدا جابلر) فنقول . نعم لى دافع . أريد أن تكون لى - ولوحدة واحدة
 فى حياتى - القدرة على تشكيل مصير واحد من البشر (الفصل الثانى من - هيدا جابلر /
 ترجمة فوزى شاهين / روائع المسرح الطلى ١٨ ص ١٦٥ .

فهي تقول لأمينة (الزوجة المصرية الأولى لهمام) والصابرة على نصيبها :

نورسكا : (أهي دي الكلمة اللي طمعت الرجاله فينا ، ولما تقول قدامهم دي قسمتنا يقوموا يظنوا إن ظلمهم فينا عدل مادام الظلم دا مكتوب علينا .

لا يا هانم مش قسمتنا ، الظلم ما هواش مكتوب على حد أبدا ، الظالم لما يظلم ما يقطعش أمر حد في ظلمه . ما حدش قال له إظلم ، لا ربنا ولا الناس . لما همام ظلمني كان حر ، ولما ظلمك كان حر . والراجل الحر مستول عن عمله . الراجل من دول لما بيدوس كلب في الشارع ، يقوموا عليه أصحابه ويدفعوه ثمنه ، ولا حدش يقول الكلب دا قسمته يموت منداس . ولما الراجل دا اللي داس الكلب ودفع ديته ، يدوس مراته اللي ادته شباهها وجسمها ، لما يرميها الأرض ويتكى برجليه على صدرها لغاية لما يتغفها قلبها من بقعها ، حضرتك طويزة إن الست دي لما ترجع تقف على وجليها . تبص له وتقوله قسمتي ؟ دوس كان ؟ أبدا يا هانم . إحنا ما بنقبش كده أبدا ^(١) .

وهكذا حينما أرادت د نورسكا ، مناطحة التقاليد الاجتماعية مطالبة للمرأة بحريتها دفعت حياتها ثمنا لتلك المناطحة .

هكذا ينتهم يربك تلك الزوابع في « الذبائح » تلك الميلودراما — التي شأننا فيها كغيرها من هذا اللون المسرحي — إتنا نجد أنفسنا مشدودين إلى تتبع هذه الأعمال المثيرة التي يحفل بها العمل الميلودرامي . مما يجعل من العسير حقا على كل محب للمسرح أن يمنع نفسه من الانجذاب إلى مقايمة العروض الميلودرامية ذلك أن المسرحية الميلودرامية تعمل على خلق قدر معين من القلق

لهى حملاتها ، قدر معين لا تتعداه ، وفي سبيل هذا تلجأ إلى المباحة - في معظم الحالات - بين المتفرج وبينها عن طريق الأماكن الغربية التي تجري فيها الأحداث (أسلوب الاستعراض) - مثل ما نجد في ميلودراما دارلادالفقراء ، في مشاهد حفلة الزار بالفصل الأول من اطلاق المتفرج على شخصيات من العالم السفلى للمجتمع ، وكما يحدث في الفصل الثالث حين يأخذنا المؤلف إلى ملكة تاجر الرقيق الأبيض : ابراهيم الغربي - ويضاف إلى أسلوب الاستعراض السابق أى أسلوب آخر غير طبيعي يطوره كاتب الميلودراما لخدمة الأهداف التقديمية والآراء الناضجة مستخدماً عنصر المصادفة المفاجيء الذي يقول للمتفرج : استمتع وأنت صاح ، .

لكل ما سبق وجدتهى أفيض القول في تركيب المسرحية الميلودرامية فنياً ، وما تحويه من مضامين اجتماعية وسياسية ، كان لها جميعاً فضل نقل إرهاباتنا الفكرية الاجتماعية والسياسية - كما رأينا عند فرح أنطون وعباس حلام وأنطون يزيك ومحمد قيمور ويوسف هـى - وكذلك في الحاضر كما نرى على سبيل المثال عند فتحى رضوان أو عند سيخايل رومان أو عند يوسف إدريس والفريد فرج وغيرهم (١) .

(١) فعند فتحى رضوان في مسرحية « شقه للابجار » سنة ١٩٥٩ حين يستمع عزت (بطل المسرحية) إلى صوت ضابط الشرطة الذى دهم منزله مكتشفاً أحد النشوراء السياسية وهو يقرأ ويقول :

... (إن انصاف الحلول لا تنفع . لا يجدى الترميم فى بناء تداعى ونهباً للانهييار ، لا يشر الرقيق فى ثوب تمزق وبلى ، واستحق أن يكون فى عداد الخرق التى أحسكها الزمان لابد من عمل أصيل فى تناول البناء من أساسه ؛ لابد من ثورة ، نعم ثورة . اسموا جيداً أيها المواطنون كل شئ تهباً لهذه الثورة . وكل شخص يستند لها • والأمة بأمرها تنتظرها ، فالثورة هى العلاج . والثورة هى الأصل ، والثورة هى الطريق . =

هكذا أستولى فن د الميلودراما ، الذى أفضنا فيه الحديث منذ قليل . على
أذواق الناس فى مصر لصلحة الخير والتقدم . وذلك بفضل طائفة من الكتاب

وكذلك الحال فى مسرحية (الدخان) لميخائيل رومان المنشورة فى سلسلة مسرحيات عربية
تحت رقم (٧) فبراير سنة ١٩٦٨ ط ٢ دار الكتاب العربى للطباعة والنشر / الفصل الثالث
المشهد الثانى / ص ١٣٦ حين تنتهى المسرحية وحدى (بطل معظم مسرحيات رومان) يقف
وحيدا ، يتحدث الى الجمهور قائلا : (وما فى حل وسط . وما فىش أبدا مع الأسف
حل وسط) يتجه الى الجمهور وهو يكاد أن يبكى (وأما ، أنا والله ما ضغفت ولا ساومت ،
ولا كنت بادور أبدا على لنة ، أنا كنت بادور على الايمان ، كنت بادور على هدف ، لازم
الانى هدف .

أما عند يوسف ادريس فى (الفرافير) التى نشرت فى يوليو ١٩٦٤ ص ١٤٤ ونشرت
أيضا ضمن مجلد يضم (وجهة نظر ادريس فى المسرح العربى) و (المهزلة الأرضية) و
(الجنس الثالث) و (الخططين) وعنوان هذا المجلد (نحو مسرح عربى) سنة ١٩٧٤
(بيروت ص ٢٦٠ ، نرى القرفور يقول وهو يدور بسرعة حول سيده (يا معلم ، يا فرافير
ألفوا أخوكم ، أنا صوتى ابتدى يتعاش ، شوفو لى حل ، حل يااس . حل يا هو لافضل
كده ، لازم فيه حل ، النجدة ، أخوكم خلاص فرفر أنا فى مرضكم حل ، مش عشانى أنا ،
عشانكم انتم ، أأ يمثل بس (يتهدج صوته) واتوا الى يلففوا) يبكى ويتحرج الكلمات
فى فم فيفتحه ويتلقه دون أن ينطق ويظل يلف صامتا ..)

ولا يفوتنا هنا أن نذكر أيضا مسرحية « عسكر وحرامية » للافريد فرج سلسلة الكتاب
الذهبي نشر مؤسسة روز اليوسف ديسمبر سنة ١٩٦٦ ص ١٣٣ تحت يقول للناس :
(بلدا دى فيها شجر جديد ، بنبت جديد . أخضر وطرى ، وفيه حفايش سامة قديمة
عمرها مئات السنين . عفونة تخلفت من ههود قديمة شريرة . حتقولى القانون أقولك
القانون ناص . حتقول لى الماتش أقول لك تبقى انت وحظك . يامفتش ذكى يا عنده ضمير
يا مندوش . جاز . أما الضمان الصحيح . الضمان الحقيقى فهل الرقابة الشعبية ، الاتحاد
الاشتراكى . فطنة وذكا . ضمير جوع الناخبين الى أيديهم فى الشغل واللجنة الجماهيرية الحاصلة
على ثقة الناخبين امحاب المال ، والمصلحة ، وادى الحكاية ما فىش أبسط من كده

عالموا قضايانا الاجتماعية بشيء من التفصيل ملحين في علاجهم إلى مصدر ما أصاب حياتنا الاجتماعية من خلل بفعل العامل السياسى الذى جعل مصر أسيرة اهتمام متعدد الألوان كاد أن يقضى على الملامح الأساسية للشخصية المصرية ، وجر بعضا منها - بتحييده الانقطاعية الطبقية - إلى ما رأينا في أولاد الفقراء ، و « الهاوية » ، و « مصر القديمة والجديدة » من نهايات مفاجئة ، كان الهدف منها - كما يخيل إلى - إثارة حب المصريين لأحداث تغير اجتماعى بعيد الإنزاع إلى هذا المجتمع المختل ضمن تلك الشعارات الرنانة التى تقال في خطبة مسرحية طويلة على لسان إحدى الشخصيات الرئيسية - في الغالب - فيما يسمى « بالمشهد الحتمى » أو المشهد الذى يكتب له الكاتب مسرحيته خصيصا ، وينسج أحداثها بحيث توصل إليه في تناول ساذج يتم بحركة الشخصيات أكثر من الاهتمام بنفسيتها وقانونها الداخلى ، هذا مع تفضيل المترجمين أو المصممين وكذلك من يمكن اعتبارهم مؤلفين - المبلودراميين لشكل المسرحية المحككة الصنع »

مسرحية جيدة الصنع **Well-made Play** يتميز هذا الشكل المسرحى ببناء هرمى متماسك المبكى موقف يطور إلى أزمة تقود إلى التأزم الذروى ، ثم تبدأ الأحداث فى الالة إاج الذى يقضى إلى الحل . وفى أثناء تطور أحداث المسرحية تسيطر عناصر التشويق ، والمفاجأة والمصادفة والتعجب على سير المسرحية ، غير أن رسم الشخصيات يتصف بالسطحية ، كما أن القيم الجمالية والفلسفية محدودة .

ويعتبر فيكتوريان ساردو (١٨٣١ - ١٩٠٨) هو الداعية الأول إلى هذا الشكل المسرحى وبرع فى حرفة الكتابة المسرحية خلال هذا الشكل الكاتب الفرنسى أوجين لاسكريب (١٧٩١ - ١٨٦١) . وقد وقع (شو) ومعبوده (ابن) تحت تأثير هذا النوع من البناء المسرحى رغم تهكمه من بناء المسرحية الجيدة الصنع (انظر معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية / د . ابراهيم حمادة . ص ٢٦٣ تحت رقم ٤٦٠)

التي عرفتها أوروبا مثل مسرحيات د سكريب ، و د فيكتوريان ساردور ،
وأضربها التي تهتم بالحبكة المسرحية أكثر من اهتمامها بالفكرة (١) .

بل لقد ذهب بعض مؤلاء المصريين إلى بعض تراجيديات شكسبير مثل د عطيل ،
و د هاملت ، وحولوها إلى شكل مسرحي يغلب عليه طابع الأوبريت الغنائي
يقوم فيه المغنى بدور الفنى الأول ، وتمثل الاغنية الفردية المملوءة بالتطريب
والتوجع وشكوى الحب والغرام مكان الصدارة ، وتحول الحوار إلى مجرد تابع
ذليل (٢) .

ولم يكن الإرهاص بإحداث تغير اجتماعى وقفا على د الميلودراما ، بل إن
فى تركيب المسرحية الكوميديية (أعنى بها الفارس على وجه الخصوص) - التي
كان يقدمها الكسار والريحمان متأثرين بالكوميديا المرتجلة - فى تركيبها إذا ما
أهدنا تقويمها ونظرنا إليها نظرة جديدة ، ما يجعلها تشارك فى توضيح الرؤيا
الاجتماعية ، وحتى السياسية فى هذا المجتمع

فالفارس فن به الشيء الكثير من الجديدة فرغم ان الحدث فى الفارس يقوم
على الذبكات اللفظية والمقاب المضحكة والمواقف الممقدة ، فإن الإحساس العام
الذى يرصه هذا الحدث هو إحساس جاد فى أساسه ، وربما استطعنا أيضا

(١) انظر : Encyclopoedia Britannica Vol (7) p.(647)

The University of Chicago 1964.

(٢) أنظر كتاب (ماذا يبقى منهم للتاريخ) تأليف صلاح عبد الصبور ص ٩٣ ط . دار

الكاتب العربى للكتاب والعمرة سنة ١٩٦٨ .

أن نصفه بأنه احساس حزين^(١). ذلك أن الكوميديا في تركيبها الاساسى تقوم على عملية رفع القناع عن زيف الشخصيات التى تنطوى على عيوب معينة أو تعوق انتصار أصحاب القيم الجديدة داخل المسرحية ، وعملية رفع القناع هذه تتضمن إدانة للمجتمع الرجعى المتخلف المعارض للتقدم . فمن ياترى تلك الشخصية التى ادره على رفع هذا القناع ؟ لا شك أنها شخصية لا بد لها أن تضحك الناس ، ثم تضحك منهم ، تخرج وتتفلسف ، تدخل إلى قلوب الجموع المحمّلة تغسل أرواح الناس المتسخة وتطهرها بكل الطاقة الإنسانية المحشورة فيها ، ناطقة بما يحسه الناس جميعا متكلمة باسمهم فهى صوت الشعب هى كالكورس ، الاغريقى والكنها (كورس) ممثل فى فرد يؤدى وجهة نظر الجماعة الساخرة فى عرضه لوجهة نظر جديدة وأصيله وغريبة ، إنها ضمير الجماعة لأنها (فرفور) - الذى جمعه يوسف إدريس من ترانثا فى الكوميديا المرجلة الشعبية ، وسواء خلقا كاملا وأهداء اليها ... (فالقوافير هم ساعات الشعب المضبوطة التى عليها أن تضبط حياتهم ... وسيظلون ما ظل المجتمع ... إن الفرفور وظيفته الاولى وعمله أن يرى حياة الجماعة البشرية ويراقبها ويتذوقها ، إذ الآخرون مشغولين تماما بمزاولة هذه الحياة ، لتستطيع الجماعة بعدئذ أن تلتئم

(١) انظر مجلة الكاتب عدد اغسطس سنة ١٩٦٢ ص ٢٧ مقال بعنوان (الكوميديا الداكنة) وصاحب التسمية هو : J. L. Styan .

— انظر كتابه The Dark - Comedy .

The Development of Modern Comic Tragedy. p. 262

Second Edition, 1968 Cambridge

University

وتقضى كل حين ليلة تسمع فيها رأى هذا الذواقة الجرىء الذكى الوهاج الصريح
صراحة قد تخدش حياء المستعدين فيهم ، ولسانه يعملمهم جميعا ومن اكبر كبير
إلى أصغر صغير ، ولا تغضب الجماعة أبدا منه ، ومن رآيه ، وإنما تقبله ومن
فر فور فقط (١) .

لقد كان الكسار في مسرحه - الذى تطور عن الكوميديا المرتجلة كما سبق أن
عرضنا - براول الفرفورية ، نقلا عن تراثها الطويل الراسخ في وجدان شعبنا
المصرى ، وكان كثير من مشاهدى رواياته الأولى قد لاحظوا كيف كان يوقف
أحداث مسرحيته ليلاقي بنسكته أو ليدخل (قافية) مع أحد المتفرجين ، وكيف
ينتهاز فرصة كلمة تعلق من لسان متفرج طويلا ليلسان لينسى الكسار الرواية
كلها وينهاه بكلماته اللاذعة على المتفرج الذى لاحظ ، بل كان أحيانا يتعمد
أفتعال هذا اللون من الحوار الخارج على الأحداث - حين لا يتاح له جمهور
سليط اللسان - فيوصى بعض أصدقائه بمحاولة تعمد مشاكسته أثناء التمثيل
فتتاح له الفرصة للدخول في (قافيته) المحيية إلى نفسه ارتجاليا (٢) .

فرصيد الكوميديا الشعبية بما تحويه من فكاهة لاذعة أحيانا ، وكذلك
ما تقدمه من مقاطع غنائية ، كل ذلك كان تحت يدي الكسار ومن بعده

(١) انظر مجلة الكاتب عدد ٣٥ فبراير ١٩٦٤ (نحو مسرح مصرى) ص ١٢٠ يوسف
ادريس وانظر كتاب (نحو مسرح عربى) ليوسف ادريس وهو من طبع مطابع الوطن
الدى بيروت ص ٤٨٥ ، ٤٨٦ .

(٢) انظر مجلة الكاتب عدد ٣٦ مارس سنة ١٩٦٤ (نحو مسرح مصرى) ص ٨٦
يوسف ادريس .

وانظر كتاب (نحو مسرح عربى) ليوسف ادريس وهو من طبع مطابع الوطن العربى
بيروت ص ٤٨٤ ، ٤٨٦ .

على وجه الخصوص الريحاني في مسرحه الذي أسهم في النهوض بفن المسرحية الانتقادية - والتي يبدو أنها قد مهدت السبيل فيما بعد للكوميديا المصرية المعاصرة القائمة - معروضا أو معالجا خلال نسج اجتماعي سياسي - فالريحاني وبديع خيرى لم يكتبا في الحقيقة إلا مسرحية واحدة باسماء متعددة ولم يرسمها لها إلا شخصية بطل واحد ، ألا وهو رجل فقير مغلوب على أمره ، يطلب الرزق فتقوده قدماء إلى محيط مادي مستغل ، يبدو كغابة تملأها الذئاب ، حيث تتلوث هواطف الحب بالأوشاب ، رجل يتعذب بفقره وقلة شأنه ومثاليته المصدومة حتى تساعد الأقدار فتبنيه فرصة مداخلة الطبقة العليا فتثقله إلى رحاب المخطوظين على أن الريحاني - مع استعانتة بالتصوير عن مسرح (البولفار) الفرنسى - لم يكن فنه المسرحى فنا ثوريا ، ولكن نقده الاجتماعى والسياسى مع ذلك كانا منبرين لإصلاحيين في حدود قيود عصره .

ولا ينبغي من بالنا أيضا أن (الميلودراما) التى قدمها لنا (يوسف وهبى) ما هى إلا الوجه الثانى لنفس العملة التى قدمها الريحاني في مسرحيته ، وإن بدت في أسلوب دموى عنيف متمسكة بما يمكن تسميته بالمسرحية المتقنة الصنع التى عرفها المصريون عن طريق الترجمة ، وهى كما رأينا تحفل بالمفاجآت والحوادث المدهشة متخذة موضوعها من الخيانة الزوجية ، أو هردة الغائب بعد سنين أو صراع الآباء والأبناء حول التقاليد والحب . أو الغرام الكسير والقلوب المحطمة ولاضير عليها في اتخاذ تلك الموضوعات ، فهى يمكن أن تكون موضوعات مسرحية من الطراز الأمثل ، ولكن الضير في تناول هذه الموضوعات تناولا ساذجا هينا ، يتم بحركة الشخصيات أكثر من اهتمامه بنفسيتها وقانونها الداخلى .

وقد كان لهذه (الميلودرامات) و (الكوميديات) مضافا إليهما تطورات الواقع

المصرى بعد الحرب العالمية الثانية من تغيرات اجتماعية وسياسية ، كان لكل ذلك إلى جانب استجلاب مذهب الواقعية الاشتراكية . كبير الأثر في بحث الملهاة القائمة على يد نعمان عاشور ، وسعد الدين وهبه ، ولطفى الحسنى ، ورشاد رشدى رضى رأسهم جميعا توفيق الحكيم خاصة فى مسرحياته السلطان الحائر / رحلة قطار / شمس النهار / مصير صرصار / بنك القلق / الحمير متجربة هذه الملهاة المأساوية (١) أما فى أسلوب غنائى شاعرى رمزى (تشيكوف) كمسرحيات

(٥) الواقعية الاشتراكية : أسلوب أو منهج إجمالى الاشتراكية الماركسية ويسند ما مؤرخو الأدب والفن إلى مكسيم جوركى صاحب هذا التعبير ، وخلاصتها أن الفن الأدب لابد أن يعكس الحقيقة الاجتماعية ، ولا بد أن يعكس التطورات الثورية فى المجتمع ، ودوره البروليتارى ، وانتصار الأفكار الاشتراكية .

(أنظر موسوعة الهلال الاشتراكية ، طبع دار الهلال سنة ١٩٦٨ ص ٥١٥)
... وما يميز الواقعية الاشتراكية هو قولها بأن الإنسان يدرك الواقع بوصفه كائنا اجتماعيا ، وهو فى إدراكه للواقع يحاول دائما أن يؤثر فى مجرى تطوره ، فيتخذ موقفه فى جانب هذه الطبقة أو تلك ، ومن ثم فإن النقطة الجوهرية فى الوعى الفنى ليست فى درجة إهتمامه على الواقع الموضوعى ، بل فى التوجيه الذى يقدمه إلى الناس ، وما يعاينهم إياه ، وإمكان أن يصبح دليلا للعمل وتغيير العالم (أنظر : د الأدب فى عالم متغير ، د. شكرى محمد عياد - مقال بعنوان : حدود الواقعية الاشتراكية ص ١٣١ ، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر سنة ١٩٧١) وأنظر كذلك معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية / د إبراهيم حمادة ، مصطلح ٥٩٠ ص ٣١٥ .

(١) عن الكوميديا السوداء (الملهاة المأساوية) The Dark Comedy

كتب J. L. Styan قائلا ، إن إرماصاتها في الماضي إنما ظهـرت في هـود
الآزمات في هـود الاندثار والأفول والتهتك ، ظهرت في أمتنا في سنوات أفولها
وزوال مجدها ، وفي انجلترا والقرن السادس عشر يلفظ أنفاسه وفي فرنسا
موليير في ظل هنري الرابع عشر ، وفي روسيا في أواخر القرن التاسع عشر ،
وتبلورت في أوروبا الغربية كلها ، بعد حربين عالميتين .

فعمدا تحدت قدرة الإنسان على ضوء النظريات والاكتشافات العلمية ،
وبدأ الإنسان يعرف حدوده ، وأصبحت بطولاته تختلف عن البطولة الأسطورية
القديمة ، بدأ يكون هو ذلك البطـل المألوف لنا ، وليس ذلك البطـل
القديم ، الذي يقسم بذبل السـلالة ، ورفعة المسكـانة ، إلى غير ذلك من الخصائص
البطولية .

إن الفرد الذي اكتشفه علم النفس ووجدته يسمى وسط قوى لا يملك التحكم
فيها أصبح بطلا ، لقد أصبح يدرك أنه مخلوق تحركه نوازع وعقود نفسية ،
تتحكم فيه عوامل البيئة والوراثة ، ولم يعد يؤمر فيه الوازع الديني في وجود إله
يهيمن على قدر الإنسان - كما يقول كروتش - لقد انتهى الشعور القديم بالقدر
والإيمان بقوة خارقة للطبيعة ، لأن ذلك لم يعد يلائم الفكر الحديث ، وقد
حل العلم وتفسير الحقائق محل الخرافات والإيمان بمؤمر مـبـاشـر فوق الطبيعة
البشرية فالإنسان الحديث - كما يقول أساتذته الدراما - عبد للمصادرة والضرورة
الاقتصادية والروح الطبقى ، ورغبات اللاذخور والمآطفة الموحـجاء ، وهي
دوافع لا يمكن أن تشيع ما كانت إرادة الإله تشيعه من رهبة .

وهكذا تغيرت مقومات الحياة وأسسها ثم مفهوم الإنسان لما حوله ،
وأصبح من المحتم أن يموت ذلك النوع التراجيدي التـلـيـدي في فن المسرحية ليحل
مـله نوع آخر ، يعبر عن مفهوم الإنسان الحديث ، ولكنه نوع ليس مقطوع

الصلة بالتراجيديا وإنما - بتعرفنا على أفضل مسرحيات القرن العشرين - نربطه
رابطه دم رقيقة بالزعر المأسوي ، وإن كان مضحكا فالتراجيديا والكوميديا
يذيعان معا من الصراع الدائر بين حياتنا المفتقرة إلى الكمال ، ومطامعنا المثالية ،
ذلك أن بعض ألوان الكوميديا تكاد أن ترتفع إلى مرتبة المسأسة ، فمسرحية
« هستان للكرز » ، للشيكوف « وميجور باربرا » ، لشوود « في انتظار جودو » ،
« ليكيت » ، ووشم الوردية ، لتيفي وليامز ، تعرض لراقف مضحكة ، ومفارقات
لاذعة ، ولكننا نتحدثنا مسألة هل تستطيعون أن تضحكوا ؟

لم يعد من الضروري أن تضحكنا الكوميديا ، وقد باتت أفضل أنواع
الكوميديا ، تناوش المتفرج وتسبب له قلقا ، فالكوميديا المكتبة هي تلك
الدراما التي تحت المتفرج على الاندفاع مباشرة إلى الأمام بمثير لعقله وقلبه ،
محيرة إياه ، ماخضة لذهنه ، حتى إن عليه من وقت لآخر أن يعيد النظر في ضروب
نشاطه خلال مشاهدة المسرحية .

Dark Comedy is drama which implies the spectator forward
by stimulus to mind or heart, then distracts him, muddles him,
so that time and time again he must review his own activity in
watching the play.

(The Dark Comedy By J. L. Styan, p. 262 Second edition
1968. Combridge Press).

وينقل J. L. Styan عن جارنيا لوركا في هذا المجال قوله : « إذا حدث
في بعض المشاهد أن الجمهور لم يدر ماذا يفعل ، أضحك أم يبكي فإن ذلك
سيكون نجاحا لي

If in certain scenes the audience doesn't know what to do, whether to laugh or to cry, that will be a success for me .

(The Dark Comedy p. 1)

وتشيكوف هو الآخر يسير بنجاح على الحبل المشدود بين قمتين ، ويوازن بحذر بين الدموع والضحكات ، فيقدم كوميديا قائمة ناجحة .

يقول J. L. Styan في كتابه The Dark Comedy

It is necessary, declared chekhov, « that on the stage everything should be as complex and as simple as in life People are having dinner, and while they're having it, their futures happiness may be decided or their lives may be about to be shattered.

ولو أردنا أن نضرب مثالا للكوميديا القائمة من « بستان الكرز » لوجدناه في شخصية « لوباخين » الذي آلت إليه ملكية (بستان الكرز) . إن تشيكوف يضع لوباخين في وضع حرج — مضحك ومؤلم معا — فقد كان فرحا بملكية البستان لكنه يقف في الفصل الأخير وحيدا معزولا ، ينتظر اللحظة الحرجة التي يودع عندها الأسرة الرقيقة ، التي كانت تملك بستان الكرز ، وتمشقه في يوم من الأيام . كذلك يتجلى الطابع الكوميدي القائم (لبستان الكرز) في الصراع الكلامي الذي يدور في الفصل الأخير أيضا . بين لوباخين وتروفيموف ، أنه صراع بين الواقع والمثل ، الضعة والسمو ، والشخصيتان معا ترسمان — على حد قول ستايفان — صورة لمهرج كبير الفؤاد ، هو لوباخين رجل أعمال واقعي بينما تروفيموف مثالي ومثقف من فيهما انتصر أخيرا ؟ لا أحد قد انتصر على صاحبه ، غير أن (تشيكوف) يريد مزجاً من اثنين ، وكأنه به تصور — بالاثنتين

==

معا - صراعا يدور في رأس كل واحد منا ، بين البراجماتية والمثل العليا . إن هاتين الشخصيتين تقدمان درسا كوميديا جادا للغاية .

أما لحظات اوداع الأخيرة الأسرة ، وهي تغادر مأواها القديم ووبستان السكرز ، فكان من الممكن أن تهزنا ، وتؤثر علينا بطريقة عاطفية ، لو كانت في يد غير صناعة ، لكن (تشيكوف) يتحكم فينا ، ولا يتركنا فريسة عاطفية مزيفة ، في اللحظة المناسبة يجعل المربية الألمانية تسخر من بعض مواطني الشخصيات الرئيسية ، إنها - مرة أخرى - الكوميديا القائمة ، يفعل ذلك حتى لا يجعلنا نحلم مع الشخصيات التي تعزى نفسها وهي ترحل ، ويتصور بعضهم - مستقبلا رائعا .

ويمكننا أن نعتبر ت. س. اليوت في مسرحيته (اجتماع شمل العائلة) ومكسيم جوركي في مسرحية (الحضيض أو الطبقات السفلى) وبريخت في مسرحية (حياة جاليليو) كتابا للكوميديا السوداء .

ويكفينا قول أحد كتاب المسرحية (التراجيكوميديا) المبرزين (بيراندالو) حين يعرف (الكوميديا السوداء) في مسرحياته بقوله .

حين يحيا الإنسان ، فإنه يحيا دون أن يرى نفسه ، جميل ، فلنضع أمامه مرآة ولنجعله يرى نفسه وهو يعيش ، يرى نفسه وهو أسير مواطنه ، إنه في هذه الحالة إما أن يظل مشدوها وأبكم ، وهو يرى منظره في المرآة ، وإما أن يشيح بوجهه عنها ، حتى لا يرى نفسه ، أو قد يهتق على صورته في المرآة بدافع من الامتناع ، أو قد يسدد قبضته لتحطيمها ، فإذا كان يبكي رأى نفسه في المرآة وهو يبكي فإنه لا يستطيع الاستمرار في البكاء ، وإذا كان يضحك فإنه لا يستطيع الاستمرار في الضحك - موجز القول إنه يواجه أزمة ، (أنظر المسرح المعاصر د سمير سرحان مطبوعات الجديد ص ٢٠ ، ٢١ سبتمبر سنة ١٩٧٣ وأنظر عدد أغسطس من مجلة الكاتب سنة ١٩٦٢ ص ٢٧) .

ميخائيل رودمان وبعض مسرحيات الحكيم ، أو أسلوب أورشركي* ميلودرامى تسجيل (جوركي) مثل بعض مسرحيات سعد الدين وهبة** والفريد فرج ونيمان

(٥) والاولى تشرك ، فن مسرحى ظهر فى الاتحاد السوفيتى ، والكلمة روسية معناها التحقيق أو الاستطلاع (أى الريبورتاج) على نحو ما نقول فى المصطلح الصحافى (تحقيق صحفى) و (ريبورتاج) أو استطلاع صحفى ، فالاولى تشرك مسرحية تعتبر بمثابة ريبورتاج ، درامى أى استطلاع لتسائج حدث أو ظاهرة سياسية أو اجتماعية كبيرة وعرض نتائج هذه الدراسة والاستطلاع بحسبة فى صورة درامية ، أى فى شكل أحداث وشخصيات وحوار ، و الفرق كبير بين مثل هذه الصورة الدرامية والصورة الدرامية التقليدية التى كانت تقدم على وحدة الموضوع ووحدة الحدث ، وتعرض قطاعا محددا أو أزمنة محددة من قطاعات وأزمات الحياة ولقد شهد مسرحنا القومى ما يشبه الاولى تشرك - كما يقول الدكتور محمد مندور - حين عرض مسرحية الناس الى فرق من تأليف نيمان هاشور بمحدا ما أحسن المؤلف من أن الثورة رغم ما أصدرت من قوانين حدث من الثراء الفاحش لم تستطع بعد أن تغير تغييرا تاما - العقلية الارستقراطية البائدة ... بل أن الثورة أيضا ، رغم كل ما فعلته لانصاف المسحوقين لم تستطع بعد أن تنزع من نفوسهم ومن عقليتهم مركبات القس والذل التى كانت قد انغرس فى نفوسهم وما زالوا يعانون منها (أنظر د الادب وفنونه ، / د . محمد مندور ص ١٥٠ و ص ١٥١ / الطبعة الثالثة / مكتبة نهضة مصر ومطبعتها) .

(**) ولانى أرى أن الاولى تشرك هو أقرب إلى ما عرف باسم المسرح التسجيل

فى المسرح الأوروبى والذى عرف من رواده : المؤلف يترطيس والمخرج

الانجليزى يتر بروك وكذلك جرون ليتلورد صاحبة فكرة ورشة الميرج والمثل

لذلك فى مسرحنا المعاصر ما كتبه ميخائيل رومان د ليلة مع حمر جيفارا ،

ومسرحية : مأساة جميلة لعبد الرحمن الشرقاوى .

هاشور . أو أسلوب ملحمى مياودرامى (بريختى) مثل مسرحية الفرافير
ليوسف ادريس ، أو أسلوب رمزى عبثى لا معقول ** (يونسكوى بيكتى)
مثل مسرحية المهزلة الأرضية ليوسف ادريس ، ويا طالع الشجرة لتوفيق الحكيم
وبعض مسرحيات صلاح عبد الصبور الرمزية .

• • • اللامعقول أو العبث (ABSURD) مفهوم فلسفى أدبى حديث له بذوره
القديمة فيما عرف فى حركات ظهرت فى النصف الأول من قرتنا الحال كالدادية
والسريالية والوجودية ... ولقد اصطلاح الناس فى عصرنا على معاير (مصطنعة)
للأخلاق تقاس عليها أنواع السلوكات البشرية ، وبناء عليه ، فإن الطرق
والوسائل التى يستخدمها الناس لسمو بحياتهم الروحية والوجدانية مجردة من
المعنى لسبب بسيط ، وهو أن القيم التى يؤسسون عليها مثلهم ، لا وجود لها
على الإطلاق ، لأنه ليست هناك « حقائق موضوعية » .

إن الانسان - فى نظر سارتر وكامى - يجب أن يكتشف لنفسه القيم التى
تناسبه لا أن يسلم زمام ذاته لما يتوارثه مجتمع من مفاهيم للقيم .

ومع أن معظم كتاب اللامعقول يوافقون على هذا النظر ، إلا أنهم يختلفون
عن سارتر وكامى فى تأكيدهم على لا معقولية أو عبثية الوجود ، أكثر من
محاولة إيجاد معقولية للامعقول ، ثم - وهذا هو الالم - فإن هؤلاء الكتاب
يصوغون موضوعاتهم اللامعقولة فى شكل درامى لامعقول . ومع أنهم لا يتفقون
فى رؤياهم للحياة ، إلا أن فكرة حيرة الانسان وارتباك فى هذا الوجود تجمع
بينهم .

فالمسرحية العبثية تنبذ (واقعية) المكان والزمان ، والمعنى التقليدى (النظام)
الاجتماعى ، والسمات المميزة للخصائص ، وكل أحكام الممكن والمعقول لتعبر

وإن كانت معظم هذه الأساليب مجلوبة بفعل المخالطة والمعاصرة ، إلا أن ذلك

أن ينفي عنها طابع أساليب العرض المصرية الأولى ، من الكوميديا الشعبية

عند الكسار أو الكوميديا الغنائية الاجتماعية عند الريحاني أو الميلودراما

الغنائية عند يوسف وهبي .

وهنا نجد أنفسنا - بعد هذا العرض لأبرز الزوائد الأولى المكونة لفتنة المسرحى اجتماعيا وسياسيا - نجدنا ملزمين بالتوقف لبيان المراحل التى أسهمت هذه الرافد فى تشكيلها فدفعنا بدورنا إلى هذا التقسيم الذى يحدد هذه المراحل فى صورتها الآتية :

أولا - مسرحنا فيما قبل الحرب المالية الثانية نشأ نشأة اجتماعية سياسية فى المضمون بفعل عوامل متعددة كان أهمها - على ما نعتقد - ظهور طبقة مثقفة أصبحت عماد المجتمع ، أخذت تتصل - بفعل المخالطة - بآثار الفكر الأوربي مستفيدة من هذا التراث الأوربي فى بحثها عن علاج لعيرب المجتمع المصرى آنذاك ، كالتطرق فى الحياة الحضرية ، والمطالبة بالحقوق الإنسانية ، والعدالة الاجتماعية ، ومناصرة القضية النسائية ورفع المستوى العائلى - كل ذلك خلال

=

بوسائلها الخاصة عن أشياء يشعر بها المشاهد ، ولكنه يعجز عن التعبير عنها . إن اللغة - فى نظر هؤلاء الكتاب - لم تعد تصور ما هو جوهرى وحى فى باطن الإنسان ، بل أصبحت غطاء يحجب خبايا الفكر وخفايا العواطف بدلا من الإفصاح عنها . ومن كتاب مسرح اللا معقول: صمويل بيكيت، وجين يونيسكو، آرثر آدمز، جان جينيه ، فرناندو آرابال ، جيترجراس وغورم (أنظر معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية / د . ابراهيم حمادة مصطلح رقم ٢٦١ ،

ص ٢٢٠ ، ٢٢١) .

شكلين مسرحيين غالباً دون غيرهما - وهما الفارس (أو الكوميديا الهزلية الغنائية) ثم الميلودراما التي غلب عليها الطابع الخطابي الغنائي .

ثانياً - عاصر شوقي فجر هذه النهضة المسرحية السابقة وتطوراتها المختلفة فأدلى بدلوه - كواحد من هذه الفئة المثقفة - في ميدان المسرحية الغنائية بمسرحيات شعرية كان الهدف منها تأكيد الطابع القومي المصري . ومعالجة قضايا المجتمع المصري في تلك الحقبة - كزواج المرأة من أجل مالها - مازجا بين الملامح الكلاسيكية والرومانسية التي انتقلت إليه بفعل عنصر المخالطة السابق ذكره . ولقد استمر أثر شوقي في المسرحية الغنائية سائداً حتى فيما بعد الحرب العالمية الثانية عند عزيز أباظه (١) ، وعبد الرحمن الشرقاوي وصالح عبد الصبور ، مع اختلاف للملابسات الاجتماعية والسياسية التي عاصرها كل منهم ، وتأكيد أباظه على الشكل الكلاسيكي للمسرحية وتجهيز الشرقاوي وعبد الصبور للأشكال المسرحية الوافدة كالمرح التسجيلي والمسرح الملحمي .

لهذا فقد فرض علينا هذا الشكل الغنائي المسرحي - بالإضافة إلى أن الشعر هو اللون الفني الأدبي الأقدم والأكثر تطوراً من غيره حيث هو ديوان العرب - فرض علينا أن نفرّد الباب الثاني لاستقصاء معظم ملامح المسرح المصري وتسجيل ما يمكن أن ينتهي إليه هذا الاستقصاء من خطوات أسهمت في تطور المسرحية شكلاً ومضموناً بعد الحرب العالمية الثانية .

(١) أنظر : د. عمرو ورجال ، - فتحي رمضان ص ٢٠ - طبع مكتبة الانجلو المصرية سنة ١٩٦٧ .

ثالثا - من الحزائر المركز القبيح بالاشعر المملوء بفتات الحياة ، توهم الحكيم مسرحا شاعريا - كامتداد لتأثير المسرح القثري - يفرض فيه صاحبه أفكاره الفنية مستفيدا من معظم الاشكال المتجددة في المسرح الاوروبي قديما وحديثا ، متخذنا من قضية الحاكم والمحكوم - منذ نهاية الحرب العالمية الثانية - موضوعا لمعظم مسرحياته الرمزية الفكرية ، التي تجاوزت معها نفر من شعرائنا الواقعيين المعاصرين كصلاح عبد الصبور ، فانتجوا مسرحا رمزيا من خلال تجاربهم القسرية الراقية فكان الباب الثالث ،

رابعا - بعد أن هدأت نهرا ن الحرب العالمية الثانية ، أخذت خيوط فكرية (١) كثيرة تتجمع ، تشير كلها إلى وجوب تغيير الأوضاع - في مجتمعنا - من أساسها ، هذه الخيوط كانت تنتظر الجذوة التي تعملها فتتحركها إلى عمل توري يقلب التربة قلبا ليبدرو بذورا جديدة فتنبت لنا نباتا جديدا ، وكانت هذه الجذوة ثورة سنة ١٩٥٢ التي ما كادت تظهر في سماء حياتنا الفكرية حتى بدأ معها طور توري شامل يستبعد كل سلبيات الماضي لينهض بتغيير شامل يهدف إلى تحقيق آمال المجتمع باعتاقه الاشتراكية .

وهكذا نشأ جيل من كتاب المسرح ملتزم بفلسفة اجتماعية جديدة قوامها النهوض بالملايين الكادحة من أبناء مصر ، وضرورة رفع مستويات حياتهم ، وتحقيق العدالة التي تهدف إلى إرساء قواعد المجتمع الاشتراكي الجديد ، فكان التيار الواقعي في المسرح ، وهو الباب الرابع .

(١) انظر تفصيلي هذه الخيوط الفكرية في كتاب « وجهة نظر » د زكي نجيب محمود صفحة ٧٢ - مكتبة الانجلو المصرية سنة ١٩٦٧ .

الباب الثاني

المسرح الشعري والنقد الاجتماعي والسياسي

الفصل الأول : المسرح الشعري التقليدي والاتجاهات الوطنية والقومية
الاجتماعية والسياسية

- أ - شوقي والاتجاهات الوطنية والقومية والاجتماعية
- ب - عزيز أباظه والاتجاه القومي والسياسي والاجتماعي

الفصل الثاني : المسرح الشعري المعاصر بين الالتزام والواقعية الرمزية

- أ - الشوقوي والنقد السياسي
- ب - صلاح عبد الصبور والاتجاه الانساني في مأساة الحلاج

التسايق : خصائص المسرح الشعري الفنية في الميزان

في كل مسرح عظيم لون من الشعر ، أو لون من الشعرية^(١) ، ذلك أن

(١) وما أكثر الشعرية في أعمال عمالقة المسرح النثرى وما أغزرها ،
ألا تفيض مسرحية النورس والتشيكوف بالشاعرية من أرفع طراز ؟ رغم أن
من يتحدثون فيها ليسوا ملوكاً ولا أباطرة ، بل هم رجال ونساء مغلوبون على
أمرهم - مثلنا - إلا نحس أن دبرئارد هو ، في مسرحه الفكري كبيراً ما نجد فيه روح
الشعر ؟

لهذا رأينا T. S. Elliot يقول في إحدى مقالاته النقدية ، إن لغة
النثر الرفيع في المسرح كلغة الشعر تماماً ، كلاماً لغة غنية مملوءة بالإنجاز مكثفة
بالدلالات ، كتبت بتأن شديد كماها كتبت ثم أهدت كتابتها ...

I might say a word about those plays which we call poetic,
though they are written in prose.

These plays are in different way restricted in their subject
matter, and to say that the characterization in them is dim is an
understatement. I do not deny that they have some poetic quali-
ty But in order to be poetic in prose, a dramatist has to be so
consistently-poetic that his scope is very limited ...

The Poetic Drama in prose is more limited by poetic
convention as to what subject matter is prose, than is the poetic
drama in verse.

(On Poetry and poets, By T. S. ELIOT, Poetry and Drama p.77,78

ويقول توفيق الحكيم ... ، الشعرية في المسرحية هي بمثابة أيمسات شيء
غير مرتق ولا ملبوس يحدث بمجرد إنبعائه تأميراً غير ، فمهم في نفسك ، ولكنك
تسهر به بعده كما لو كانت أشعة لا ترى قد كشفت لك عن عالم مجهول ، فالشاعرية
إذن هي عملية كشف عن عالم مجهول والقيمة الأدبية تأتي هنا من أن هذا
الكشف الشعري قد أضاف أبعاداً غير متوقعة للبعد المادي المتوقع والمنظور
(أنظر : (عشرة أدباء يتحدثون) فؤاد دواره ص ٢٩ - كتاب الهلال

المسرح نشأ في أحضان الشعر . فقد كتبه الإغريق الجادون والساخرون من كتاب « التراجيديات والكوميديات » شعرا ينشد (في صورة أناشيد جماهيرية ، ثم جاء تشبيس بممثل واحد (إن صح أن نسميه ممثلا) ثم أضاف ، إيسخولوس ، ممثلا ثانيا ، ثم زاد هذا العدد إلى ثلاثة على يد ، سوفوكليس ، (١) . وقد ارتبط هذا الإنشاد الجماعي بالأعياد الكبرى التي كانت تقام في أثينا ، وأن المأساة - الفن الدرامي الأمثل عند اليونان - قد نشأت من رقصات « الديثورامبوس » التي كانت تمكر بما للإله (ديونوسوس) مستمدة موضوعها ، منذ نشأتها من نشأتها ، من الأساطير والخرافات التي ورثها اليونان عن أسلافهم مدخلين على تلك الأساطير والخرافات تغييرات وإضافات لأن الأسطورة اليونانية ، كانت تتضمن عددا من القصص الغامضة المتشابكة ، لذا كان على الشاعر أن ينسجها ويعددها في صورة قصة واحدة تتناول أحداثا متتالية تنتهي بعقدة مثيرة .

والشاعر اليوناني كان يتخذ من تلك الأساطير إطارا يعرض فيه روايته التي ابتكرها كي تنال إعجاب الشعب الأثيني مختارا من الأحداث والدوافع ، ويدخلها نفس الأسطورة في يد زميله حتى يحقق الهدف الذي يرمى إليه فيما كتبه « سوفوكليس » عن « أنتيجونا » ، ومحاولتها دفن جثة أخيها « بولونيكيس » ، يختلف كل الاختلاف عن التفاصيل التي وردت عند « يوريبيديس » ، فترى « هايمون » عنده يتزوج من « أنتيجونا » بعد أن دفنت أخاها ، بينما يحدث لنا « سوفوكليس » بأنها قتلت بعد دفن أخيها (٢) .

(١) المأساة اليونانية / تأليف د. محمد صقر خفاجة وعبد العلي شعراوي ص ٥٠ .

مسلسلة الألف كتاب (٢٥١) طبع ونشر مكتبة الانجلو المصرية .

(٢) نفس المرجع السابق ص ٤٨ .

ولكن ما شأن المسرح اليوناني المأسوي بأساطيره فيما نحن بصدده الآن ؟
للإجابة عن هذا السؤال يجدر بنا أن نقف إلى أن شعراء ، المأساة كانوا لا
يتناولون الأساطير لمجرد عرضها وبعثها من جديد ، بل كانوا - وهذا ما يخص
بحثنا - يتخذون منها إطارا جذابا يعرضون فيه آراءهم ليقنعوا بها الشعب الأثيني
المحافظ ، متناولين المشاكل الاجتماعية والخلقية والسياسية التي تسود المجتمع في
ذلك العصر (١).

ففي قصة « أوربستيس » نجد أن المشكلة الرئيسية في « التريولوجيا » التي نظمها
« إيسخولوس » تدور حول موقف « أوربستيس » وهل كان محقا في قتل والده
أم غير محق ، وإذا كان محقا فكيف نقضى على الصرخة المدوية التي تطالب بالتأثر
إلى الأبد ؟ .

« إيسخولوس » يؤيد في هذه المسرحية نظرية القصاص ، إلا أنه يحاول
تخفيف حدتها بوضع حد لها حتى لا تستمر إلى مالا نهاية ، لذا نراه يستعرض
المشكلة كاملة في المأساة الأولى والثانية ، بينما يحاول في الثالثة أن يجد حلا يتفق
مع رأيه الخاص في هذه المشكلة .

ومن الآراء السياسية التي أرادوا إبرازها من وراء الإطار البراق من
الأساطير ما صورته « إيسخولوس » في مسرحية « بروميثيوس مغلول » ، من
استبداد وغرور الإله « زيوس » في صورة حاكم ، و « بروميثيوس » في صورة
عملاق عنيد يخرج على هذه الطاغية ، ويصر على مساعدة البشر ، وتقديم
المعونة لهم فيقع تحت طائلة عقاب شديد ينزله به « زيوس » الجبار .

ولما كانت مسرحية « بروميثيوس طليقا » التي تكمل القصة لم تصلنا - كما

يقول المتخصصون في الدراسات اليونانية - فإن من المحتمل أن يكون دايسخولوس، قد حاول فيها التوفيق بين هاتين الشخصيتين : بين «بروميثيوس»، الذي تنازل عن كبريائه بعد ما لاقاه من تعذيب ، «زيوس» الذي أصبح أكثر حكمة ، وأقل قسوة بفضل التجارب التي اكتسبها أثناء حكمه الطويل .

ولقد أهرز دايسخولوس ، في هذه القصة صراعا بين نوعتين خطيرتين ، تمسك الفرد بحريته ، وتمرده على السلطان ، وباحتمل أن الشاعر قد أدرك أن كل محاولة لتوطيد السلطة في الإمبراطورية الناشئة التي عاش فيها كان معناه القضاء على صورة خيرة من صور المجتمع ، واعتقد أن كل فرد - حتى الآلهة - يمكن أن يرداد علما ويعدل من سلوكه في الحياة ، ولذلك آمن بضرورة وجود توافق بين هاتين القوتين المتعارضتين ، قوة الحاكم ورغبته في تركيز السلطة في شخصه ، وقوة المحكوم وتمسكه بحريته في توفير السعادة والهناء لنفسه (١) .

هكذا هي المسرح اليوناني بالمشاكل الخلقية والاجتماعية ، وكذلك السياسية وكان هذا أيضا هو حال المسرح الكلاسيكي الذي ترسم خطى المسرح اليوناني فقد كان كتابه يفكرون بقلوبهم ويحسون بعقولهم بمعنى أنه قد كان في مقام إحساس وفي قلبهم تفكير بما يحقق التوازن بين ملكات النفس ، فصار ككورني رجع في مسرحه حكم العقل الذي يتغلب بفضله دائما الواجب على الماطفة في معظم مسرحياته بينما يوصف شاعر آخر كراسين بأنه مصور أو مغنى العواطف وبخاصة عاطفة الحب .

(١) الادب اليوناني القديم / د. علي عبد الواحد وافي ص ١٨٦ إلى ١٩٠ ، دار المعارف

وهكذا كانت التراجيديات الكلاسيكية مسرحية شعرية جديدة تعالج إما موضوعا تاريخيا مستمدا من حياة الملوك والنبلاء والابطال ، وإما مشكلة إنسانية عامة . يقابل ذلك الكوميديا الكلاسيكية التي كانت أيضا مسرحية شعرية إلا أنها كانت تعالج موضوعات معاصرة مستمدة من حياة عامة الشعب (١) .

ومع سير الزمن وتحرر الفكر الإنساني شيئا فشيئا من سيطرة التراث القديم ومحاكاته والتقليد بأصوله ونمو التفكير الفلسفي في القرن الثامن عشر أخذت الطبقة الوسطى تحتل مكانها في المجتمع الذي لم يعد قاصرا على نبلاء ودهماء . ومن هنا ظهر نوع من المسرحيات يراعى في اختيار الموضوعات والشخصيات أن تعالج مشكلة تابعة عن الأوضاع الإجتماعية لهذه الطبقة الوسطى بما ينعكس صداه في فكرة ديفيكتور هوجر ، في مقدمة كرمويل حيث رأى أن الدراما ينبغي لها أن تعكس الطابع المحلي بصورة الإنسان الموزع بين العظمة والشقاء بين السم والعضك بين الروح والجسد ، بين الله والشيطان ، ومثل هذا لا يمكن تحقيقه إلا بشرة درامية تمحو القيود الكلاسيكية ، (٢) .

ومن هنا كان تحول الاتجاه العام في النصف الأخير من القرن التاسع عشر في المسرح تحولا رومانسيا غنائيا بمعنى أن الحوار كان يكتب - مغايرا للمسرح الكلاسيكي - ذا نغمة تذاب عليها النزعة الخطابية معتمدة على الإثارة العاطفية مستخدمة جمال الصياغة حتى وكانت المسرحيات الثرية ذاتها تبدو كالشعر المشور وكان هذا الاتجاه نتيجة لغلبة القمر الغنائي على العموم في الإنتاج الأدبي

(١) المسرح / د. محمد مندور - دار المعارف بمصر سنة ١٩٥٩ ص ٦٠ ، ص ٦١

(٢) المجلة « السنة المباشرة » / عدد ١١٥ يوليو سنة ١٩٦٦ / مقدمة كرمويل -

أى لكثرة دواوين الشعراء التى يتفنون فيها بمشاعرهم الخاصة . ولذلك كان

الكثير من المسرحيات يكتب عندئذ شعرا ، (١٢) .

وقريب من ذلك الجو الذى ساد فى أوروبا الذى أدى إلى غلبة الطابع الرومانسى

على كتابة المسرحية هناك - قريب منه إلى حد بعيد تلك اللحظة المسرحية التى

مهدت وصاحبت ولادة المسرحية الشعرية عند أحمد شوقى .

أ - شوقى والإنجازات الوطنية والقومية :

وربما يتبادر إلى ذهننا سؤال ، ما هو تعريف اللحظة المسرحية فى تاريخ

تطور العرب ؟

يجيب الدكتور على الراعى من ذلك : ... بأنها اللحظة التى تتحكم فى توجيه

الطاقات الفنية ، فتدفع ببعض هذه الطاقات تارة فى قنوات مسرحية وأخرى فى

قنوات روائية ، وثالثة فى قنوات شعرية ... والذين تابعوا تاريخ النهضة

المسرحية الكبرى لاحظوا الاتصال الوثيق بين هذه اللحظات وبين نمو الشعور

بالقومية ، (١٣) .

(١) فى الادب والقدر / د . محمد مندور ص ١٤٢ - الطبعة الثالثة لجنة التأليف والترجمة

والنشر سنة ١٩٥٦ - القاهرة .

(٢) أنظر مجلة ، المجلة ، عدد ٣٠ يونيو سنة ١٩٥٩ مقال بعنوان : لماذا تقوم

النهضات المسرحية ولماذا تختفى ، ص ١٨٦ - ويضرب أمثلة لهذا الشعور

بالقومية عند اليونان الاقدمين أيام بيركليس فى القرن الخامس ، وكيف عبر

عن ذلك شعراء التراجيدين القوامخ من أمثال اسخيلوس وسوفوكليس

ويوريديس فى مسرحياتهم . وكذلك كان حال إنجلترا فى القرن السادس عشر

أيام فيليب الثانى حيث ارتبط مسرح شيكسبير بهذه الفترة ارتباطا قوميا وكذلك

ولقد كانت اللحظة التي تحكمت في توجيه طاقة شوقي شاعرا مسرحيا - هي فجر النهضة المسرحية وتطوراتها منذ عهد اسماعيل حتى عهد الملك فؤاد حيث تأثرت نفسيته بالبلاط الذي نشأ فيه ، وزبى تربية مترفة وأخلص للعرش الذي شمله برهائيه فأخلص له ، كما تأثرت بحبه للآثراك ، وقوى من ذلك صلة الدم الترى الذي جرى في عروقه كما أثرت الحركة القومية المصرية في عقلية شوقي وفي نفسه حيث ابتدأت هذه الحركة بظهور العلماء في عهد الحملة الفرنسية سنة ١٧٩٨ حتى خروجها ، ثم في عهد محمد علي باشا واتساع أفق هذه النهضة في عهد الخديوى اسماعيل واتصال مصر بأوروبا اتصالا قويا مباشرا وازدياد هذه القومية بالتدريج أثناء الاحتلال الانجليزى لمصر منذ سنة ١٨٨٢ ، واذكتها العمود التي نسكتها انجلترا بعد دخولها مصر وهزل الخديوى عباس حلى عند قيام الحرب العظمى الاولى ، ونفى زعماء مصر ومفكرها خلال الحرب حتى حصلت مصر على اعتراف مبدئى باستقلالها فيما يعرف بتصريح ٢٨ فبراير سنة ١٩٢٢ .

على ايام دابسن ، أخذت مفهومات الطبقة الوسطى وقيمها تهتز تحت وطأة أحداث جسام كانت تتعاقب على العالم على مر السنين ، أحداث مثل الثورة الصناعية واكتشافات داروين ، وتطورات أخرى كثيرة في ميدان الاقتصاد والدين ، وتقلبات في المفهومات السياسية وأنظمة الحكم وكان أن انعكس هذا كله على المسرح ووجد لنفسه تربة خصبة في عقل الترويجى العظيم ووروحه فأخذ هذا يكتب للمسرح ليناوش موقف الفرد من المجتمع ، رجلا كان هذا الفرد أم امرأة ، وأخذ يبحث في مسرحياته عن علاقة الفرد الممتاز بالجماعة وعلاقة المنال بالواقع ، وقائدة المثال للفرد وما يجلبه عليه أحيانا من شر فهزت رحدث نفس النىء في روسيا حيث قام تشيخوف فقدم مسرحياته التي تنقد المجتمع الروسى في زمنه ، (نفس المرجع ص ٨٨) .

وهكذا عبر شوقي عن رأيه في الخلافة كهيبة الحكمة والالهام وموئل
الإسلام ، وتحدث عن مصر وآثارها ، وافتخار بمجدها ، وأسف على فترات
ضعفها .

وتأثر شوقي بالنهضة الأدبية التي بدأت بمصر في النصف الثاني من القرن
التاسع عشر حين التقت مخلفات الثقافة الفرعونية والإغريقية واللاتينية والعربية
والتركية ، وابتدأ صهرها البطيء في كيان الشخصية المصرية ، وساعد على ذلك
الازدهار بما فيه من آثار التراث العربي ، والصحافة التي نزلت عن تقعر أسلوبها
إلى مستوى اللغة العامة المبسطة غير المتعلقة بما رفع من مدارك ذوى الميول
القومية وفتق أذهانهم لكل جديد وصقل عقولهم بالآلة - ساظ السهلة المؤثرة .
وصاحب هذه الحركة القومية نهضة الآداب المصرية والعربية من كتاب وشعراء
وإحياء القصص الشعبي وأساطيره (١) .

ولم يكن المسرح بعيد عن تلك النهضة الأدبية التي صهرت شاعرية شوقي
مسرحيا فقد تلمذ أبو خليل القباني ، وفرقة الحيط النرامى - تجموزا - عن
محمد عثمان جلال وخاصة في محاولته المسرحية الاجتماعية الزجاجية المسماة
« المخدمين » ، موجهها اهتمامه إلى المسرحية التاريخية العربية ومعتنيا باللغة الفصحى
والشعر في كتابة المسرحية ، فقد كان القباني يميل إلى المسرحيات المستمدة من
التاريخ العربى أولا ، وكان يفضل لغتها الفصحى يتخللها الشعر ثانيا ولما كان
يقدم المسرحيات وفيها مشهيات كثيرة تلائم الأذواق في ذلك الحين ، من أغاني

(١) أنظر المسرحية في شعر شوقي تأليف د. محمود حامد شوكت ، ص ٢٨ و ٢٩ و ٣٠

دار الفكر العربى سنة ١٩٤٧ .

وانشادات ورقصات فقد كثر الاقبال على مسرحياته (١).

ورغم أن المصحى التي كانت تكتب بها مسرحيات القباني ، فقد كانت مفعمة بالمحسّنات التي في مقدمتها السجع ، ورغم أن الشعر لم يكن ملائماً دائماً للوقوف أو مؤدياً وظيفة البناء المسرحي إلا أن هذا الاتجاه كان متفقا إلى حد كبير مع الاتجاه الأدبي العام في ذلك الحين ، هذا الاتجاه الذي كان يتم بالتراث ويتشبّه بالماضي حتى يحاول أن يصططع في بعض مجالات الفن القصصي لغة المقامات باعتبارها لغة الفن البارز الذي عرف في عهد الازدهار (٢).

كذلك واصل الشيع سلامة حجازي نشاطه المسرحي الغنائي مكونا جزءا خاصا له مهتما إلى درجة كبيرة بالروايات التاريخية مثل « صلاح الدين » و« غانية الأندلس ». وقد كان الشيع سلامة يفتي في مواقف من رواياته ، كما كان يغنى أيضا بين الفصول وكان هذا الغناء من أم حراميل جذب الجمهور إلى المسرح في تلك الأحياء (٣). كما كان شوقي متجاوبا مع هذا المزاج المصري أو العربي بصفة عامة — هذا المزاج الطروب المنجذب إلى الغنائية (٤) بعوامل من عاطفته المشبعة ووجدانه المزهف وتاريخه الفني المتصل بالغنائية بأوشج الأسباب .

(١) انظر المسرحية في الأدب العربي الحديث د. محمد يوسف نجم ص ١٢٢ والمسرحية عمر الدسوقي ص ١٨ وما بعدها .

(٢) أنظر تطور الأدب العربي الحديث د. أحمد هيكل ص ١٩٤ و ص ٢٠٢ — دار المعارف بمصر سنة ١٩٦٨ .

(٣) المرجع السابق ص ١٢٥ إلى ص ١٣٢ .

(٤) أنظر مسرحيات شوقي د. محمد مندور ص ١٩ — مكتبة نهضة مصر ومطبعاتها ١٩٥٦

وهل منا من لا يذكر قصيدة « جبل التوباد » التي كتبها شوقي على لسان قيس
في مسرحية « مجنون ليل » ، والتي يقول فيها :

جبل التوباد حياك الحيا	وسقى الله صبانا ورعى
فيك ناغينا الهوى في مده	ورضعناه فمكنت المرضعا
وحدونا الشمس في مغربها	وبكرنا فسبقنا المظلم
وعلى سفحك عشنا زمنا	ورعينا غم الأهل معا
هذه الربوة كانت ملها	اشباينا وكانت مرما
كم بنينا من حصاها أربعا	واثنين فحونا الأربعا
وخططنا في نقا الرمل فلم	تخفط الريح ولا الرمل وهي
لم تزل ليل بعين طفلة	لم تزد عن أمس إلا أصبا

وهذه القصيدة تعكس روحا رومانسية نلاحظها في هذا النغم الشجي الوديع
الذي يتدفق من أول القصيدة حتى ينتهي في آخرها نهايتها المحكمة .

قد يهون العمر إلا ساعة وتهون الأرض إلا موضعا

وهكذا تبدو عاطفة الحب في هذه القصيدة عارية تماما متكللة لغتها الأصيلة
دون طائق ويخيل إلى أن هذه القصيدة لا تفصح عن روح قيس كما تصفه لنا
الكتب ، وإنما تفصح عن روح شيخ متأمل انشرح قلبه للذكرى القديمة في الحب
وظاض بها لسانه المحجول ^(١) . ولوحارلنا - بعد هذه المقطوعة الخنائية السابقة

(١) يرى أستاذي الدكتور محمد زكي العماد في كتابه « دراسات في أدب المسرح »
منشأة المطاوف الطبعة الأولى سنة ١٩٦٢ أن عنصر القاء في الفصل التالي من مسرحية مجنون

- الدخول إلى ذلك العالم الغامض الكئيب العذب الذى يقدم لنا شوقى صورة
منه فى نشيد وادى العدم ، من مسرحية مصرغ كايوبائرة ، حيث يقول .

يا طيب وادى العدم من ————— نزل
لم تمش فيه قدم للعزل وادخل
فأنا فيه لحيدى وحيدى فيه لى
يا موت مل بالشراع واحمل جريح الحياه
سر بالقولع السراع إلى شطوط النجاء

... ..

شراعك الفضى فى لجة التبرى
كالعلم فى الغمض يجرى ولا يجرى

... ..

فى ظل ليل ساج أقسم لا يسرى
مغسل فى الديساج مطيب المسر

==

ليل قد لجأ إليه شوقى محاولاً أن يجد فيه وسيلة من وسائل التعبير التى قد تمنيه عن الاطالة
او قد توفر عليه استطراداً ، وفى غنى عنه - فظن انه بهذه المقطوعات الثنائية التى يطالعنا
بها قد يعطينا عن طريق الرمز بالغناء ما يوفر عليه الاطالة فى المرض ويقتصر الطريق الى المشكلة
الرئيسية .

ويرى أستاذى ان هذه الوسيلة كان من الممكن قبولها لو لم تردح هذه الثنائيات ازدحاماً
ينبها لى وجودها ويوحى لنا بتكلف الشاعر الاعتماد عليها حيث الغناء أيسر عليه من الحوار
الغمرى الدرامى .

... ..

في بقطة يظهر لي أم أرى حبا
فلك من المسهر يخرق الظل

... ..

على الدجى لمع تحسبه نجما
ليس به مسلاح يملك

... ..

أخرى من الفجر في ظلة الأسداف
من نفسه يجرى لم يجره بجدا

... ..

مسد شراع النور يا حسن ما مدا
كاللؤلؤ المنور لو ينفع الندا

... ..

يا لك من زورق ملاحه الاقصادار
ينجس به للفرق من لجة الاقدار (١)

... ..

لو حاولت الدخول معى معايشنا متأملا لتبينت أن هذا النشيد الجليل مكتوب في وزن شعري لم يكن شوقي ليحرقه على أن يكتب به من قبل خرفا من مصا القصيدة الترابية في يدى صاحب « الوسيلة الأدبية » الشيخ حسين المرصفى ، ولكنه الخيال المشبوب الذى لا يعرفه إلا كبار المبدعين إلى جانب المقدرة التى صاحب شوقي فى بعض لحظات ومضة المسرحى الشعري مجربا الحوار بأسلوب درامى المقاتلى ناجح ليس بتغيير القافية فقط كما رأينا ولكن خلال قافية موحدة لاستغلال هذا التغيير فى تلوين الإيقاع الدرامى للموقف ، ثبت اقتداره فى أحيان أخرى كما يرى استاذى الدكتور محمد زكى العشماوى فى كتابه « دراسات فى أدب المسرح » (١) .

(١) يرى استاذى الدكتور محمد زكى العشماوى فى هذا الحوار بين قيس وليل (مجنون ليل) :

ليل :	اطرح النار يا قى	أنت غاد على خطر
حب	النهار قيس فى	كك الأيمن انتشر
قيس :	وذئاب أرق يا	ليل من أهلك الغير
أنت	بى ومرغست	فى يدى الناب والظفر
ليل :	ويح قيس تحرقت	راحتاه وما شعر
قيس :	أنت أجهجت فى الحشما	لا عج الشوق فاستمر
ثم	تخشين جمرة	تأكل الجلد والشعر

يرى أن « الحوار الذى جرى فى المناجاة السابقة بين قيس وليل حوار حافظ على نظام الشعر العربى فى أوزانه وقوافيه ، ولكنه مع ذلك استطاع أن يقترب من لغة الحياة إقترابا يجعلك لا تحس بالوزن والقافية ، ولا نظام القصيدة العربية . بل هو قادر على أن يجعلك تندمج وتنسى أنك تستمع إلى شعر يخضع لقالب »

ثم إن ذلك النفيد يعبر عن تلك الحالة من الاستسلام الصوفي العذب الذى يعزى بإلقاء النفس في ذلك العالم الغامض القائن ، والشاعر في هذا النفيد لا يتحدث عن الموت المادى الذى كتب فيه مرمياته المعروفة وإنما يتحدث عن ذلك العالم الآخر الذى يمكن أن نسميه بجنة الرومانسيين ، والذي انطلقت فيه سليقة الشاعر الفنية على هوامها فحولت القصيدة إلى لوحة متتابعة الصور بعيدا عن تلك القهقهة المخطاوية المعتادة والحكم المسبوقة التى كان شوقي يثرها في مرمياته المعروفة .

ولم يكن الطابع الغنائى أو الجنة الرومانسية وحدها ما يقطع بانضواء شوقي تحت جناح الرومانسيين بل هناك مظهر آخر من مظاهر هذا الجانب الرومانتيكى

خاص ، وقد نعا ذلك فيما يعتقد من قدرة الكاتب على تمثل الموقف وتقمص مشاعر الشخصية بحيث تدفقت عباراته معبرة عن الموقف في غير تكلف أو التواء ، كما استطاعت موسيقى شوقي أو قل براعة شوقي في سيطرته على العنصر الموسيقى وقدرته على استخدامه والتأثير به استطاعت هذه البراعة أن تنسيك هي الأخرى أنك أمام شعر موزون مقفى ، على أن نسيانك لهذا الشعر لم يفقده قيمته الفنية التى لا بد وأن تعمل عملها وأن تؤدي وظيفتها في المسرحية الشعرية ، فعنصر الشعر وإن اقترب من لغة الحياة لا يجوز له أن ينسى واجبه الأول الذى هو رفع الإحساس إلى مستوى الموسيقى لأنه عندئذ سيكون بمثابة العنسة المكبرة أو المركزة التى تعمل على بلورة الموقف وتركيزه عن طريق التصوير الشعري من ناحية ومن طريق الموسيقى من ناحية أخرى . والشعر المسرحي الجيد هو الذى لا يهرك أثلث قراءته أو سماعه بهذه العنصرين ، وإنما ينساب اليك تأميرهما مع الموقف الدراى انسياجا طبيعيا (دراسات في أدب المسرح - د . محمد زكى المشهورى ص ١٩٢ ، ١٩٣) .

هتد شوقى ذلك هو اقتباسه فكرة الدهرة إلى هجرة المدن والعودة إلى الطبيعة والفرار بعيدا عن حياة المدن المصطنعة وعن مجتمعها المملوء بالتناقض والدين والمظاهر الكاذبة ، وهو يجرى هذه الدهرة على لسان كليوباترا في وصيتها لحاني وهيلانه :

ولدى امجرا القصور فاني	قد وجدت النعيم فيها غريبا
ولها ضجة وفيها فضول	يرهق الحسب واشيا ورقيا
خليا عنكما المدائن يا ابني	فضوضاؤها تميم القلوبا
ان لي في سهول طيبة حذلا	طيب الماء والهواء خصيبا
غرمته يد الشباب فاضحى	وارقا كالشباب حسنا وطيبا
ألف الحب من نواحيه أيكما	جمع الطير هاتفا ومجيبا
يسمع البلبل الحقيقة فيه	وتنقى الأليفة الغندليا
أفق لا يظل إلا محبا	ومرى لا يقل إلا حيا
اشربا من كرومه واسقياها	صافى الحب والهوى المكوبا
والعبا في كل ماء غدیر	تريا الماء للجناب لحيبا
رسلا الورد هل تنفس في الور	د وهل تاسم البعيد القريبا
أدركا لذة الشروق ولما	تبلغ الشمس بالحياة الغروباً (١)

وطبيعى أن نجد صوت شوقى في شيء من هذا الشعر مختلفا بالتقاليد والحيل الكلاسيكية التي اتفق عمره في إنقائها ، لكن صوته في هذه القصائد يظل على

(١) مصرع كليوباترا / أحمد شوقى ص ٩٦

الرغم من اختناق بعض الشيء صوتنا جديدا يعبر عن هذه الروح الجديدة التي تسرى فيها نفحات الرومانسية عما لا بد أن يثير لدينا هذا التساؤل :

ما السر في تأرجح فن شوقي الشعري المسرحي بين الكلاسيكية من ناحية، وبين طغيان الرومانسية في نهاية الأمر ؟

ليس يخاف على مؤرخي الأدب والنقاد أن شوقي قد أعجب بالمسرح الكلاسيكي في فرنسا أثناء القرن السابع عشر (١١) ؟ إذ كان الشعراء من أمثال كورني وراسين يتخذون مسرحياتهم من التاريخ ومن أعمال البطولة ، موجهين عنايتهم إلى الملوك والنبلاء غير خائفين في الحياة العادية المألوفة من تقسيمين مرتفعين من هذه الحياة مترفعين - تبعاً لذلك - في لغتهم الشعرية عن اللغة العادية إلى اللغة البلاغية الممتازة ، لهذا اختار شوقي لمآسيه المجال التاريخي كما اتخذ لمسرحياته هدفاً أخلاقياً ، متأثراً في كل هذا بالكتاب الكلاسيكيين الفرنسيين السابقين الذين أعجب بهم شوقي ونسج مآسيه على منوالهم فهده تفكيره أن يشخص حياة ملوك مصريين لمعت في خياله إذ ذاك قصة أنطونيو وكليوباترا لشيكسبير ، فذهب يحاول صنعها من جديد ، كما أخذ يخرج من بطن التاريخ (ملوكا ونبلاء آخرين ، إما مصريين ، أو اتصلوا بالتاريخ المصري أو التاريخ العربي فألف على ملك الكبير ، الذي حارب الاستقلال بمصر أثناء الحكم العثماني . كما أخرج قبيل الملك الفارسي الذي فتح مصر ، وأيضاً كانت له مسرحية عنصرة وجنسون ليلى وأميرة

(١) أنظر المسرحية في شعر شوقي / محمود حامد شوكت ص ٦٢ نشر دار الفكر العربي مطبعة المتنطف والمطام سنة ١٩٤٧ ، وأنظر مسرحيات شوقي / د . محمد مندور ، ص ١٧ / مطبعة نهضة مصر سنة ١٩٥٦ .

الأندلس (١).

إلا أنه في هذه المسرحيات التاريخية - ملتزما هدفه القومى الوطنى الأخلاقى - كان يسمح لنفسه بتغيير بعض التفاصيل التاريخية ويحور في بعض الأحداث غير الرئيسية مفسرا إياها تفسيراً يتلائم مع الهدف الذى يقصد إياه - ومثل هذا التغيير - وإن عيب عليه - جائز للفنان - كما يقول الدكتور مندور (٢) - ما دام لا يبدل الحقائق الكبرى ، ولا يزيّف الوقائع العامة .

ومنا نجد لوأما علينا التوقف أمام نموذج لإحدى مسرحيات شوقي التى يمكن أن يتمثل فيها الطابع الوطنى والقومى بصورة ربما كانت أكثر وضوحاً من غيرها - كما سيتضح من تحليلنا لها - ألا وهى مسرحية مصرع كليوباترا .

وسنستكشف خلالها ، لأمح البناء الفنى الشعرى المسرحى عند أمير الشعراء .

ولعلنا لا نحتاج خطة البحث حين نركز في اختيارنا على هذه المسرحية بالنظر إلى أنها أثر من آثار مخالطة كتابنا المصريين لما كتب من هذا الفن عند الغربيين .

مصرع كليوباترا

لقد فتن الشعراء والكتاب المسرحيون الأوروبيون بشخصية كليوباترا حيث تمثلت فيها حقبة من حقب التاريخ التى تتحول فيها معاصر الدول وينتهى

(١) شوقي شاعر العصر الحديث - د. شوقي ضيف ، ص ١٩٠ ، ١٩١ - ط دار المعارف بمصر سنة ١٩٥٣ .

(٢) مسرحيات شوقي - د. محمد مندور ، ص ١٢ ، ١٣ ، ١٤ .

فيها الأبطال إلى مصارع الهزيمة أو مشارف المجد فكتبوا عنها كثيرا من الروايات والمسرحيات .

وإذا كان المؤرخون الغربيون قد ألحوا على الحديث عن نزواتها وخضوعها لاهوائها الجسدية حتى أضاعت ملكها وساقط بلدها إلى استعمار روماني طويل فإن شوقي يحاول أن يبرر ذلك ويفسره تفسيراً جديداً بعيداً عما ألفناه من تفسيرات الغربيين لسيطرة نزواتها عليها جاعلاً منها بطلا قومياً أصيب بلحظات يأس قاتل أدت إلى سقوطه لانتهاه مجده فلجأ إلى الانتحار وهذا الانتحار في حد ذاته عند شوقي يعد موقفاً قومياً جليلاً قصدت به كليوباترا تجنب وطنها مصر طار الهوان لو قدر للملكتها أن تساق أسيرة إلى روما لتعرض هناك دكالي على الرجال ، (١)

على أن هذا المعنى القومي ليس يبرز فقط في انتحارها وإنما يتضح في ذلك القصيدة التقليدية التي أخذت فيها كليوباترا تحلل مبرراتها القومية التي أملت عليها مصرقها بانسحابها بالأسطول من معركة أكتيوم البحرية تاركة أنطونيو غاذلة إياه رغم أنه كان حبيبها وأبا صبيها ، ومن ضيع العروش في سبيلها وضحي بألف قطر وقطر وبذلك استحققت في نظر شوقي أن تكون بنت مصر وملكة مصر .

اسمعي الآن كيف بنلاني وانظري كيف في الشدائد صبري
أيها السادة اسمعوا خبر الحر ب وأمر القتال فيها وأمرى

(١) أنظر : من فنون الأدب المسرحية والشعر ج ١ المسرحية ص ٥٤ - د - عبد القادر

القط / دار النهضة العربية / بيروت ط سنة ١٩٧٥

واقتمحى العباب والبحر يطفى
بين أنطونيو واكتاف يوم
أخذت فيه كل ذات شراع
لا ترى فى المجال غير سبوح
وترى الفلك فى مطاردة الفلك
وتخال الدخان فى جنبات الجور
ودوى الرياح فى كل لسج
وترى الماء منه عود سرير
ينزل الجرح شر من غسل الجرح
كنت فى مركبى وبين جنودى
قلت روما تصدعت فترى شظرا
بطلاها تقاسما الفلك والجيد
وإذا فرق الرعاة اختلاف
فتأملت حائى مليه — ا
وتبينت أن روما إذا زال
كنت فى عاصف سلك شراعى
خلصت من رعى القتال وما
فنسيت الهوى ونصرة أنطونيو
علم الله قد خذلك حبيبى
والذى ضيع العروش وضحى
موقف يعجب الملا كنت فيه

(۱) مصرع کلیوباترا / أحمد شوق ، ص ۱۵ ، ۱۶ .

فهذا حديث ذو طابع بلاغى غنائى ، انساق فيه شوقى وراء الصور البيانية دون مبرر نفسى مقنع ينبع من سياق الحدث الرئيسى مثل تشبيه السفن بالجياذ فى إقبالها وإدبارها وكرها وفرها وبالنسور المقاتلة ، وغير ذلك من الصور التى توحى بأن شوقى هو الذى يحكى بلسان كليوباترا . ذلك أن الصور البيانية الشوقية ليست موظفة درامياً فى هذا المرقف فهى أشبه بالسرد الخبرى على طريقة الرومانسيين (فالرومانتيكى يتخذ الشخصيات قناعاً لعرض عناصر شخصية وشرح قضاياها - فالدراما الرومانتيكية - مثل قصائد الشعر الغنائية - كانت مجالا فسيحاً لظهور مؤلفيها أمام الجمهور) (١)

وليس بغافل عن شوقى - هنا أيضاً فى هذا المونولوج الغنائى لكليوباترا ما هو معروف عن نفر من شعراء المسرح الكلاسيكى الفرنسى - ككورنى - من تغليب للأرادة والواجب على أهواء النفس وهواطفها فى العرض السابق للبطولة الفذة والتضحية التى تقسم بصورة خلقية كريهة ، فبرر شوقى خذلان كليوباترا لانتونيو بسبب حبها لمصر .

ولمكن هذا التعبير الاخلاقى - الذى يقناسب وقيم شوقى كرجل شرقى - لم يكن نابعاً هو الآخر من كليوباترا كشخصية مسرحية تحركها أحداث يسوقها المؤلف ويجعلها تتفاعل تأثراً وتأثراً لتطوير الفعل المسرحى بلوغاً به إلى الهدف القومى بأسلوب درامى .

() الرومانتيكية / د محمد غنيمى هلال ص ١٧٢ / مكتبة نهضة مصر
بالقاهرة / الطبعة الاولى

ويربط بهذا الموقف الغنائى - فى انطلاقة السردى - وفى تعبيره عن قيم أخلاقية - يربط بما عرف من محاولة شوقى إرضاء جمهوره المصرى بقطع غنائية تحرك فيه الروح الشرقية ، تماما كما كان يفعل مسرح الشيخ سلامة حجازى فى تلك الأيام الحافلة بالصراعات الوطنية كما سيتضح لنا .

ومن عادة معظم المؤلفين للمسرحية التقليدية أن يمدوا لظهور البطل منذ اللحظات الأولى للمسرحية بحديث بعض الشخصيات الثانوية عنه بالإشارة إلى بعض الأحداث التى يوشك المشاهد أن يراه متحركا فى مجالها ، بل إن المؤلف

(*) يتفق معظم النقاد ومؤرخى الأدب المعاصرين على تلك الحقيقة الغنائية الواضحة فى مسرحيات شوقى :

فالدكتور شوقى ضيف يقول : كان شوقى يكتب مناظر الفصل فى شكل قطع غنائية بدون ملاحظة المتحاورين ، وحين نطلع على بعض مسودات مسرحياته يتكشف لنا أنه عدل هذه القطع الغنائية المفعككة بوضع قطع أخرى فيما بينها حتى يمكن وصلها فى شكل حوارى وفى ذلك دليل قاطع على أن شوقى شغل وخاصة فى مآسيه من مثل « مجنون ليل » ، بالغناء عن التمثيل .

(أنظر شوقى شاهر العصر الحديث - د شوقى ضيف ص ١٨٩ ، ٦٩ ، ص ٧٠ سنة ١٩٥٣) .

والاستاذ محمود تيمور يقول مؤيدا رأى د شوقى ضيف السابق ... (مما عرف عن شوقى فى تأليف مسرحياته أنه كان يدير الموضع فى رأسه بصورة شاملة ، ويتمثل المواقف منفصلا بعضها عن بعض ، ويعكف على كل موقف فينظم ما يصوره به ، ثم يجمع هذا الشتات ، ويربط بين أوصاله بما يتيسر له . وهذا المنهج غير مأمون فى الوفاء بالوحدة والتسلسل فى البناء المسرحى الفنى (أنظر مجلة المجلة عدد ٦٣ - أبريل سنة ١٩٦٢ ص ٣٤ - عن محاضرة القيت برابطة الأدب الحديث يوم الثلاثاء ٢٠ مارس سنة ١٩٦٢) .

ليستخدم بعض هذه الشخصيات الثانوية كي تعبر من قريب أو من بعيد عن
جمال هذا الحدث ، وهو عندنا هنا في مصر كليونباترا - كما أراد شوقي - جمال
قوى .

فهذا د حابي ، ليسخر من د زينون ، أمين المكتبة لأن الأخير كان فيما يبدو
قد وقع في حب كليونباترا ، وصرح بهواه الخفي سريعا :

حابي - أفق زينون واصح من الغواني أبعث الشيب تخدعك النساء ؟
زينون - أتعلم يا غلام على د عمقا ؟

حابي - دع الانكار قد برح الحفباء

... ..
... ..

زينون -

إلى قد فضحت وضل شبي وضاعت حكمتي وخيبا الذكاء
صدقت بنى ، بي داء دخيل وليس إلى الدواء لي اعتداء
على تلوت الأفعى ، فهل لي من الأفعى ونكزتها نجاء
أرى ولها ، وأحببه جنونا كساية على العكبر القضاء

ويتهور حابي فرصة تصريح د زينون ، اليأس فيشير غيره أمين المكتبة
ال عاطفية أول الأمر ، ثم يتدسس من هذه الاثارة العاطفية إلى استشارة نخوته
القرمية ، وطالبا منه في نهاية الأمر الانضمام إلى جماعة الشباب من أمثاله في
الكفاح الشعبي :

حاجي -

وتعطى حين انقاسها ابتساما وألطف-ونيرس يسطى ما يشاء
صباحها مفازة وصيد وللأفداح والقبيل المساء
اترضى أن يكون سرير مصر قوائم الدفارة والبغاء
أنهم أمة للعبد فردا على أفاضها ؟ بئس البناء

... ..
... ..

تعال إلى جماعتنا فانا جنود الحق يجمعنا لواء
شباب نحن يعوذنا شيم-وخ بهم في المدحمة يستضاء
فلا يملك زينون أمام هذا الشاب الصريح إلا أن يعلن تملسه من زلة
الشيوخ حين يقومون في الهوى الأحمق منتظما إلى صفوف الفتية الناضلين :

كفى ، إني نقضت يدي منها ومزق عن بصيرتي الغشاء
والحق أن شوقي غالبا ما يستخدم الشخصيات الثانوية من خلال قصته
التأويبة وقصة حاجي وهيلانه ، - التي هي من آثار مخالطته رومانسية شيكسبير
في مسرحه (١) - يستخدمها لكي تروي أخبار الصراع الذي كان يجب أن يدور
في نفس أنطونيرو وكليوباترا بطلي المسرحية .

فبدل رؤيتنا صراما داخليا في نفس أنطونيرو يبنى بهتخاذل إرادته وبطوخته

(١) أنظر « من فنون الأدب العربي » الفن التمثيلي - ١ - (المسرح) ص ٨٤ د. محمد
مندور دار المعارف سنة ١٩٥٩ .

أمام اشتباهه جسد كليوباترا نرى حاني يسرد نيابة عن أنطونيوس قصة هذا الصراع :

أنطونيوس منا بأقرب ممكنة يدعو من الرومان من يختار
ويعد أهله ليوم حاسم في البر يغسل عنه فيه العار
ويكون ميدان الرمح ومدارها ذلك التلال وهذه الأسوار
فهنالك غاتمة الصراع وموقف إما الدمار به وإما العار

ولأن الصراع في شخصيات شوقي الرئيسية صراع معبر عنه بطريقة سردية

خارج نطاقها النفسي وليس صراعا دراميا فإن الجهد يسيطر على شخصيتيهما

ويصبحان مستقبلين للأحداث لا صانعين لها ويصبح صراعهما في أغلب المواقف

(ردود أفعال) تبادر في تعليقات غنائية رومانسية (هـ) بعد انقضاء فرصة

الصراع الحقيقي في مراجعة الأزمات .

ولكن هذه الشخصيات الرومانسية هي التي يتوقع منها باستخدام الشعر

(هـ) ولعل هذه الرومانسية هي المستثناة من غيبة بعض الشخصيات عن الواقع بحيث تبادر غير مقنعة دراميا مثل قيس في مجنون ليل أو آمال في على بك الكبير أو شخصية نيتياس ذاتها في مسرحية قبيز . فكل من هذه الشخصيات يستبد بها هوى جامع أو فكرة ثابتة ، بحيث لا يستطيع تحرير تصرفاتها إلا من خلال هذا الهدف أو تلك الفكرة . وهذا أيضا هو أحد ملامح المسرحية الرومانتيكية الهامة .

(انظر مجلة «المجلة» ، عدد خاص عن (أحمد شوقي) ديسمبر سنة ١٩٦٨

ص ٦٠ ، ٦١) .

الغنائى على يد شوقي أن تنقل آراءه في مجتمعه وفي آفاته وقضاياه التي طارها من خلال مسرحياته على نحو ما هو مأروف في الأدب المسرحى الغربى وبخاصة لدى الرومانسيين - كما أسلفنا - لقد عاش شوقي في فترة احتلال لمصر والبلاد العربية وطغيان النفاط الاجنبى في داخل البلاد ، وإقرار امتيازات للدخلاء على أهل الوطن ، مع تحكم جبروت الفرد في حقوق الشعب ، واغتصاب أسرة ملكية طاغية لتلك الحقوق ، لقد ضاق بمأساة الشعب في مستوراها السياسى الأهل ذلك أن مصر خرجت من ثورة سنة ١٩١٩ يبعث المكاسب وخطى في سبيل حريتها بعض الخطوات فقد اضطرت بريطانيا إلى إعلان تصريح ٢٨ فبراير سنة ١٩٢٢ الذى نص على إلغاء الحماية المفروضة على البلاد ، ثم أعلن الاستقلال ، وصدر الدستور فسجل أن جميع السلطات مصدرها الأمة ، كما قرر حق الأمة في حكم نفسها وحققها في أن يكون لها برلمان يمثل إرادتها . ثم أجريت الانتخابات وفاز بالأغلبية حزب الوفد ، الذى كان يمثل العناصر الوطنية حينذاك ، فأستند إلى رئيسه سعد زغلول تأليف الوزارة ، ثم افتتح البرلمان^(١) وبدأت البلاد تستشعر الحرية والسيادة ، وتأمل أن تمضى في طريق النصر محافظة على حقوقها بالدستور معلنة إرادتها (بالبرلمان) محقة لتلك الإرادة بالحكومة الوطنية .

غير أن هذا الأمل لم يمش طويلا ، فقد تآمر القصر والانجليز على استقلال مصر الوايد ، وعلى دستورها الذى لم يحف مداده ، وعلى برلمانها الذى لم تطو أعلام الاحتفال به . أما القصر ، فكان يرى أن الدستور منحة منه ، وأن السلطة العليا في البلاد يجب أن تكون له^(٢) . وأما الانجليز فكانوا يريدون للاستقلال

(١) د في أعقاب الثورة المصرية ، ج ١ ص ٣٩ وما بعدها .

(٢) أنظر المصدر السابق ج ٢ ص ٣٧ وما بعدها إلى ص ٢٤٢ .

أن يكون شكلا لا مضمونا ، والدستور أن يكون ملهة تحول النضال الوطنى ضد إلى صراع سياسى على الحكم . كما كانوا يريدون من البرلمان أن يخرج سياسيين أمعات ، يربطون بلادهم ببريطانيا ويطا توثقه جمهرة الأصوات (١) . وقد ساعد بعض زعماء ثورة سنة ١٩١٩ على نجاح هذه المؤامرة ، وذلك بتعلقهم بالحكم وميلهم إلى السلطة وتمكينهم للأنواء الشخصية والمكاسب الذاتية وقد استغل كل من القصر والانجليز هذا الضعف فى نفوس هؤلاء الزعماء ، فوجهوا الطربات إلى الاستقلال والدستور والحكم الوطنى ، بل إلى هؤلاء الرعمساء أنفسهم ، حيث طربوا بعضهم البعض ، وأحالوا طاقاتهم الوطنية النضالية ، إلى خصرمات حرية نفعية . وهكذا أصبح القصر والانجليز والإعامات المنحرفة فى جانب العدوان على الحرية والدستور وأصبحت القوى الوطنية - تقودها بعض الإعامات المنحلة - فى جانب الدفاع عن الحرية والدستور ومكاسب ثورة سنة ١٩١٩ على وجه العموم .

هكذا كان الواقع المصرى السياسى حين كتب شرقى مسرحيته (مصرع كليوباترا) سنة ١٩٢٧ متناولا (فترة ضعف تاريخية مصرية عمالة لواقعه للمصرى السياسى آنذاك قاصدا بهذه المسرحية تصوير واقع عصره مؤكدا قضايا الشعب المصرى اجتماعيا وسياسيا لو استكمل الشعب وحيه) (٢) .

وهو يعيب على الشعب تخاذله وانصياعه ، ولم يكن يقصد التعالى عليه أو الخط من شأنه ، وإنما كان يعيب عليه ضعف وحيه منبها إياه بطريق غير

(١) أنظر : Allenby in Egypt : Viscount Wavel p. 104.

(٢) فى العهد المسرحى / د. محمد غنيسى هلال من ٩٤/ داو النهضة العربية سنة ١٩٦٥ .

مباشر إلى اتخاذ موقف إيجابي من الأحداث المعاصرة آنذاك ، إنسمع ما قاله حابي
(رمز الشعب المصري كما أراده شوقي) وهو يعرض بالشعب المصري حين يقول
لديون :-

حابي :	إنسمع الشعب ديون	كيف يوحون إليه
	ملا الجور متسا	بجباتي قلبه
	أثر البهتان فيه	وانطى الزور عليه
	ياله من يفاء	عقله في أذنيه (١)

وواضح من هذا الشعر ، ومن الموقف الذى قبل فيه - وهو موقف متاف
البعض وتغنيهم بالانتصار المزعوم في معركة أكتوبر - واضح أن المؤلف قد
أراد به تحميم تضليل بعض الحكام السابقين وانخداع بعض طوائف الشعب
الطيب بهذا التضليل فهؤلاء الحكام السابقون ، يوحون إليه ، وهو قد (أثر
البهتان فيه) . فالبهتان بهتان من أوجروا فضلوا ، ثم هو قد (انطى الزور عليه)
والمزورون هم هؤلاء الحكام من غير شك والشعب المسكين ليس إلا ضحية لهذا
الزور . وأما قوله : (ياله من يفاء عقله في أذنيه) فلا يعد والتنبيه بحدة إلى
حيب إجتماعى ، هو الكاف بالسماح ، والانخداع بالمسرح ، والوقوع في شرك
الدعائيات للفضله . وعدم التروى وإعمال العقل في بعض الأمور . فليس هذا
الكلام سباً ولا تعريضا ، وإنما هو نصيح وإرشاد وتوجيه وتنبيه وكل ما فيه
بعد ذلك الحدة أو بعض الحشونة ، وهكذا لا تعدر هذه الآيات وأمثالها أن
تكون تجسيدا لعيوب بعض الحكام السابقين وفسادهم وتصويرا لوقوع الشعب -

أو بعض طوائفه - ضحية لمؤلاء الحكام . وقد يضيف مثل هذا العنصر إلى ذلك
تفنيه الشعب بمحبة إلى بعض مواطن الضعف فيه ، حتى يبرأ من حيوبه ويصالح
من أمره . ويؤكد هذا ما نعرف من أن شوقي قد قال مثل هذا الكلام في فترة
الصراع أيام التطاحن الحزبي ولعب الحكام والزعماء بمقولات الجماهير ، فهو قد
أراد أن يتخذ من مسرحيته التاريخية منفذا لنقد بعض الأوضاع السياسية ،
وسبيلا لتفنيه الشعب - المضلل حينذاك - إلى اليقظة والحيلة والتبصر وعدم
الانخداع بما يذاع من أقوال كان يروجها حكام تلك الممورد (١) .

وهكذا رأينا شوقي - مسرحيا رومانسيا - يوظف الشعر الغنائي ليثبت تقدمه
السياسي وإن يكن قد ضحى بالصراع الدرامي الذي يدور داخل شخصياته
الرئيسية في سبيل تحقيق هدفه السابق .

(١) أنظر : في النقد المسرحي ، د غنيمي هلال ص ١٠١ وشوقي في مسرحية
على بك الكبير ؛ يشير أيضا إلى سيطرة المترانين المفسدين من الحكام على القلعة
العامة المجددة ، في صورة أقرب إلى الطابع الغنائي - الذي كثيرا ما ورد في قصائده
الطراال - وذلك على لسان على بك الكبير في حوار مع مراد :

حل :	إذا فسد الخلق في أمة	فقل كل شيء لهم قد فسد
	وصاحبكم ذهب نفسه	فكل عنائته بالحمد
	يحب النساء ويهوى الطعام	ويبقى الأقصور ويبنى الولد
	إذا قام بان إلى غاية	تعتز بالمسادم المجتهد
	وأولع بالعصبة العاملين	رجالا كسالى منوا بالحمد
	فلم يروا أحدم ممة	وفضلا لآخر إلا حقد

(المسرحية ص ١٢٠ : ١٢١)

ولكن هل أبيع تلك التضحية الحادثة للصراع في الشخص الرئيسية بالتضحية بنفس هذا العنصر الدرامي الهام في شخصياته الثانوية ؟

من المعلوم أن الرومانسين عندما هاجروا الأصول والقواعد الكلاسيكية لم يستطيعوا أن يخرجوا خروجاً تاماً على وحدة الموضوع وهم إذا كانوا قد وجدوا عند شيكسبير موضوعات ثانوية في المسرحية الواحدة فإن هذه القصص الثانوية لابد لها من أن تسير موازية للموضوع الأصلي مسهمة في إبراز النواحي النفسية للشخصيات الرئيسية محقة ما أطلق عليه الرومانسيون بوحدة الامر العام (١)

ولو رجعنا إلى مصرع كليوباترا لاكتشفنا أن قصة د حابي وهيلانة ، هي الموضوع الثانوي الذي أراد فيه شوقي خلق صراع ناجح ذي هدف واحد. فقد استطاعت الرشيقة هيلانة - كما يقول الدكتور القط - أن تقنع فتاها الشاعر بوطنية سيدتها وأن تحول مشاعر البغضاء في نفسه نحوها إلى شيء من الإعجاب والولاء (٢) .

والقد انتهى ذلك بعوق - في رأينا - إلى أن ينحرف بهذه الشخصية الشابة المتحمسة (٣) كما عرفناها في أول المسرحية متقدمة تصرفات الملكة في حديثه مع

(١) فنون الأدب العربي / المسرح / د. محمد مندور ص ٨٤ .

(٢) من فنون الأدب / المسرحية - والفن - (١) المسرحية / د. عبد القادر القط ، ص ٢٩ .

(٣) ومن شعره أيضاً في تحمسه لرفض أن يكون مثله من الوطنيه العربيه في ابدى الاجانب من مثل هذه الروميه كليوباترا أو هذين الدخيلين أنطونيوس و اكنافيرس :

والفداء فهي تقبل - مضحية بنفسها - أن تزف إلى قبيز بدلا من د قريبت ،
كثمن لعدم غزو د قبيز ، لمصر بجيش هام : -

جئت أفدى وطني من سيف قبيز وناره
جئت أفدى وطني من دنس الفتح وطاره^(١)

فبرغم ما في هذه الشخصية من الحيوية والحاسة والوطنية في راحة المتألمة
الشعبية عقب غزو قبيز لمصر : ممثلا في قولها : -

والآن إلى طيبة والصعيد لحشر الرعاة وحشد الحفود
وقهر العدو وإرغامه وقذف المخير وراء الحدود

برغم ذلك فإن صفة الفداء غير مقنعة دراميا في د تيتيوس ، لأنها ابنة الملك
المقتول وهذا يبعث فيها الحياء وفاشلة في حبها د لتاسو ، وهذا يبعث فيها اليأس
من ناحية أخرى - فهي بناء على ما سبق لا تجد متفلسفا لضيقها إلا بهجر وطنها
إذ تقول : -

جهد الهوى وان غدر

ومن هجرت وطني لأجله حين هجر^(٢)

واعلمنا نتساءل عن السبب الذي يجعل شوقي ينحرف بشخصياته الوطنية عن
مسارها الدرامي الأصلي ، ويقلل من إحساسنا بصدق وطنيتها ؟

إنه الهدف السياسي القومي الواضح الذي كنا بصدد الحديث عنه في مصرع

(١) مسرحية قبيز ص ١٣ .

(٢) د ص ٥٦ .

كليوباترا متمثلا في شخصية حابي ، فهو - أي شوقي - قد حمل على مفاسد الحكم في عصره محاولا إستنهاض الهمم المريضة فيما بث من آراء وطنية جريئة تمس قضايا عصره الوطنية ، ولكن شوقي كان محاذرا في بث آرائه الوطنية حتى لا يصل إلى درجة الثورة على القصر - صاحب الفضل عليه - وعلى مفاسد الحكم ، فهو حقيقة دعا إلى تحرير البلاد عن طريق الإصلاح بعصر غنائى فقط لا يبلغ حد الثورة إنما هو أسلوب مهادن مقارب لما عرفناه فيما بعد عند مسرح الريحاني الكوميدي الذى يؤلم الأغنياء الرأسماليين محارلا إضحاك الطبقات الشعبية منهم طاقدا مصالحة بين هذه الطبقات الكادحة والآخرى الأرستقراطية بما لا يسمح لأية سلطة - وكانت هي القصر والانجليز معا أيام شوقي والريحاني - أن تمس في هذه المسرحيات نوعا من التهم عليها .

وعلى ذكر كوميديا الريحاني يحضرنا هنا في مسرح شوقي القومى والوطنى ما سبق أن قلناه من تأثره بمسرح شيكسبير وكيف أن عنصر المخالطة بين شوقي وشيكسبير في مصرع كليوباترا كان لا بد له أن يلتصق - على عادة الرومانسيين - مزجا بين الأسى والمضحك ^(١) بالإضافة إلى تأثر شوقي بما ساد بيئته المصرية آنذاك من الفصول الكوميديية الشعبية الضاحكة .

وما المضحك - انشور - في مصرع كليوباترا إلا تلك الشخصية - الفرفورية ، الذكية التى تفهم ما يحول بالنفوس يتجلى ذلك في إكمالها الكلام لبعض الشخصيات كاشفا بذلك عن ضميرها .

فحين يشاهد - انشور - انطونيرو داخيا - كليوباترا ، إلى نسيان ما حدث منها في موقعة أكتيوم والاندماج ثانية في بلهية الحب قائلا : -

(١) مسرحيات شوقي / د . محمد مندور ص ١٦ ، ص ١٧ .

أنطونيوس: كليوباترا بحبيبك من الثعابين خطبنا
لقد سقت وقوادى إليك النصر فاجرينا
مرى بالكائن والطاس وبالشدمان يسقيننا
وبالقصف وبالعزف وحذاق المغنيننا
وما طيب ألوانا وما طاب رباحنا
وقد ولي الشعر علوبا كما كنت تتوليننا
وأوحى به إل شادبك يلقى فيسجيننا
غدا نستأنف الحر ب ونطويه مبادينا

حين يبلغ أنطونيوس هذا القول عن استئناف القتال - مع أنه تركه كما هلنا
دون أن يلقى أكتاف وإنما أكتفى بطرد جند الرومان - حين يبلغ هذه الأمنية
يلقى « انشور » ساخرا

انشور: ونغشاها عمامير ونلقاها مجانينا (١)

وهو قول يحمل بسخرية عميقة من أنطونيوس ورجالاه اللاهين في مصر الذين
لا يفقهون من سكرهم وهرطتهم ومتضمن فيه معنى « هل تجمدون فعلا الحرب
وأنتم على هذه الصورة المخمورة ؟ » .

وإن « شوقي » يلقب « انشور » بمضحك الملك ولكنه خلال الحوار المصري
في المسرحية يظهر نمسلا للعب المصري المضيق في تلك الأيام الذي أصبح يتخذ
من يأسه ونهالكه على الاستمتاع بالحياة مذهباً ينسبه ما فيه من فساد سياسي في
حقيقة الأمر ، فهو يسخر من « زينون » صاحب مذهب الحكمة عند اليونان -

(١) مصرع كليوباترا - أحد شوقي ص ٢٢ .

والمعروف على المكتبة في عهد كليوباترا ويتخذ لنفسه مذهبا أبيقوريا إلى حد ما حين يقول ساخرا بعلم زينون صاحب المكتبة وكتبه قائلا :-

إذا ما نفقت ومات الحمار أينك فرق وبين الحمار ؟ (١)

(١) مصرع كليوباترا / أحمد شوقي ص ١٨ .

وتبدو ملاح الكوميديا الشعبية في مسرحية « عنزة » التي أوشك أن تكون في كثير من مشاهد ما - وبخاصة في مشاهد إبداء شعاعة عنزة بشكل مسرف - أوشك أن تكون كوميديا شعبية .

ففي أحد المشاهد يختبئ هيدان قريان مأجوران لعنزة كي يقتلاه ، فيراها عنزة بعينين (في قفاه) كما يقول شوقي إذ يصرخ عنزة فيها :-

حذار يا رعد حذار يا لکم
الليث لا يقتله الكلب فدع
قد وقعت من يده وقد وقع

فيقع القوس من يد العبد رهبا ، ثم يخر ميتا إلى الأرض ، ويفر العبد الآخر ، ويقول عنزة في هدوء لحبيبتة :

قد كان لا بد أن أراه لليت حيان في قفاه
سيرى ، أنظرى ، مات ورب الحكمة
زجرة الليث المصور صميه

ويبدو هذا الجانب الفكاهي من الكوميديا الشعبية في مسرحية مجنون ليلى حين تحاول المعجوز إغراء الفتية بجمالها زاعمة أن بعض الناس حاول إغراءها مضيفا عليها صفات من الحسن ليست فيها ، والفتية يعابثونها ويسخرون منها تماما في أسلوب أشبه بأسلوب « القافية » في مسرحنا الشعبي الأول سنراه ينمو عند شوقي في مسرحيته الكوميديّة الاجتماعيّة الوحيدة التي تقارب النضج والسك هدى .

هذه الموهبات الفرفورية التي هي ملبح لامتداد بعض مؤثرات المسرحية الكوميديّة الشعبيّة ، وبما أضافه شوقي إليها من مشوّقات أخرى كوطوطات الحب الثانويّة التي رأينا أمثلة لها في مصرع كليوباترا بين حابي وميلانه ، وفي قبيز بين « تاسو » وتيتيوس بأسلوب شبه درامي لا يكاد يبلغ اقتدار شكسبير — الذي لا بد أن يكون قد قرأه شوقي — في تضمينه الأحداث الفرعية لتعميق مفهوم الحدث الدرامي الأساسيّ وكذلك ما عرف عن شوقي من أنه شاعر قومي يكلف بالحفاظ على المشاعر القوميّة جميعا على تناقضها الشديد حيث هو مضطر إلى الدفاع عن الملكية وعن الشعب ، عن المستغل وضحية الاستغلال بوصفه شاعر العروبة كل هذه الاضداد المتزاحمة ، ناهيك بعقبة العقبات للمثلة في الشعر التقليديّ المعتمد على وحدة البيت وعدم تجاوزها وسيلة لكتابة الدراما الشعرية . كلها قد اخلت بوحدة العمل المسرحيّ الشعريّ عند شوقي في مسرحياته الوطنيّة أو القوميّة فبدت كرحلات مستقلة لا تتفاعل بالضرورة تفاعلا عضويا حتى قال

* - يرى كثير من النقاد والمتخصصين في دراسة إيقاعات العروض العربيّ أن الشعر العربيّ القديم المحكوم بنظام التقفية والتفعيلة المتّزم بقافية موحدة المتشبه برتابة تفعيلية في كل بيت مفرد ، هذه الإيقاعات يرونها أكثر صلاحية للشعر الغنائيّ المحتاج إلى النغمة أو التوقيع الموسيقيّ بينما نجد أن الحوار التمثيليّ أحوج ما يكون إلى عدم التقيد بوحدة القافية ، وعدم التقيد بالتفعيلة الواحدة . وهذا من شأنه إطلاق سراح الشاعر المسرحيّ ليعبر عن داخله بحريّة أكبر ، وعن المواقف الدرامية المعقّدة بمرونة أكبر ، لذلك فهم في الغرب — يتخدمون في الشعر التمثيليّ ما يمكن تسميته بالشعر المرسل . وهو بحر يمتاز بالتدفق والتدرج ، فيمنح الشاعر حريّة أكبر في التعبير ، ولا يكاد القارئ يحس بالتدرج في مقاطعه فضلا عن اراحته الشاعر والقارئ سويّا من الارتطام الدائم بالقافية الموحدة .

نقر يعتد برأيه من النقاد، إنه لم يظف شيئا ذا بال لتلك المسرحيات، بل نحس أنها تكاد تكون أحيانا اختيار الشعر الغنائى لروايتها، وكان من الممكن للثر أن يكون أداتها دون فقدان المسرحية — كبناء درامى - شيئا كثيرا (١).

لقد دفع هذا التزاحم السابق فى حشد كل ما أمكن من عناصر مشوقة وأخرى غنائية فى مسرحيات شوقى الشعرية — دفع ناقدنا ذا حساسية شعرية وعشق لشعر أمير الشعراء إلى أن يعرفنا بأن شوقى - لأدراكه هذه الحقيقة الغنائية الغالبة على شعره فى صورة تكاد تخل بالمفهوم الدرامى قد اتخذ مهندسا دراميا يتناول تلك القصائد الغنائية الطوال ويحاول جاهدا توزيعها على السنة الشعرية المسرحية حتى يعمل على إزائها وأشعب أبيانها لتتكون النسيج الدرامى المتداخل الموحد (٢).

(١) بل يذهب نفس الناقد (د. هلى الراى) إلى أن شوقى حينما سعى إلى إدراج الأغنية والمواقف الملحنة فى مسرحيته د. هلى بك الكبير، ووضعها تحت تصرف اللجنة العليا لمؤتمر الموسيقى الشرقية اعترض على حضرات المؤتمرات ضمن ما يعرض عليهم من النماذج من جهود مصر الحديثة فى الفنون الثلاثة، التأليف القصصى، والتمثيل والتلحين، كما جاء فى تقديم شوقى القصير لتلك المسرحية، شوقى قد كان يرمى — وفقا لما سبق — إلى أن يصبح مسرحه الشعرى لونا من ألوان ما يسمى اليوم بالمسرح الشامل الذى يعتمد على وحدة الفنون ركيزة له، ولا يقتصر على الكلمة، بل يضيف إليها الرقص والموسيقى والغناء.

(أنظر د. الهلال، عدد خاص عن شوقى رقم ٧، السنة السادسة والسبعين / نوفمبر سنة ١٩٦٨ ص ١٢٠، ١٢١).

(٢) أنظر زعماء وفنانون وأدباء / كامل الشناوى / دار المعارف سنة ١٩٧٢ ص ٨٩ و ٩٣) حيث يقول: لقد استعان شوقى فعلا فى بناء مسرحياته بمهندس فنى، هذا المهندس ليس شاعرا، ولا ممثلا ولا مخرجيا مسرحيا، ولكنه طبيب، هوايته الشعر والمسرح... لأن تصميم للمسرحيات وأساسها وفكرتها، ومادتها الشعرية قام بها شوقى، وكل ما صنعه =

الست هدى

إلا أن شوقى بعد أن استقصى فى ميدان الشعر المسرحى نراه يقل عنده الاسترسال الغنائى فى مسرحيته الاجتماعية الكوميديّة (الست هدى) ففيها لن نجد ذلك الحوار الطويل الشبيه بالقصيدة المتحدة فى البحر والقافية ، وإنما نلتس مرونة قوية جدا فى إدارته وتوزيع بحوره وأوزانه تبعاً لموضوع الحديث أو اختلاف العاطفة (١) . يقول عبد المنعم المحامى فى « الست هدى » وكان زوجها التاسع وهو فى حالة سكر لا عناء لها ساباً :

هدى ، خلال أين أنت قردة ؟ أين العجوز ؟ أين جدتى هدى ؟
هدى عجوز النحس ، أنت يا هدى خطوطك الوحل وكجلك العمى
أين مضيت بومتى ؟ أين ذهب خفى ؟
خداك طفدعتان قد استأ وأذنك عقربان من قنا
وحاجباك والخطوط فيهما كدودتين اكتظتا من الدماء
وبين هينيك نفار وجفا هين هناك عاصمت عينا هنا (٢)

المهندس هو أنه أعاد النظر فى الحوار ، وفى ترتيب الفصول . وتولى تنسيق الاطار الفني الذى ظهرت فيه المسرحيات ... لأنه الدكتور سعيد عبده .

• وكلام كامل الشاوى بوانقى ماقال به . شوقى ضيف ، محمود تيمور ، ويؤكد النظر العميق فى مسرحيات شوقى .

(١) وفى هذا يعد شوقى رائداً لكل من جاء بعده خاصة من كتاب المسرحية الشعرية المعاصرين كمحمد الرحمن الشرفاوى وحلاح عبد الصبور ، ومن هذه المرونة فى الحوار حل سبيل المثال قول النساء ومن ياترن بأمر الست هدى ضاربات زوجها المحامى عبد المنعم :

اضربنه حتى يقع

اضربنه خذ يا لكم

كيف ترى ؟ أين الوجع ؟ (المسرحية ص ٥٤) .

(٢) « الست هدى » أحمد شوقى / تقديم أحمد زكى صفحات ٢٤ ، ٢٥ ، ٢٧ ، ٢٨

ولعل هذه المقدرة فى التناول المعرفى للحوار تبدو فى مراعاة شوقى طبيعة موقف هذا المخمور حين يضطرب لسانه فيطول حديثه حيناً ويقصر حيناً ومن هنا جاء اختلاف الوزن فى البيت الثالث عن البيتين السابقين. ثم هناك الخلط فى الحديث الذى يتلاعب بالفاظ عبد المنعم فيجعله يقول « هدى ، ثم « ضلال ، وذلك لإحداث الأثر الكوميدي الذى حارل شوقى أن يستعرض فيه شعره المسرحى بنجاح كبير خصص له تلك المسرحية الاجتماعية التى هى أشبه بالكوميديا الانتقادية من ذلك النوع الذى عرف باسم كوميديا السلوك^(١).

فإذا ياترى كان الدافع لشوقى لتناول مثل هذا الموضوع الاجتماعى الساخر بعد تناوله موضوعات تاريخية سياسية جادة؟ ، وهل لعنصر المخالطة بأوروبا الذى سبق التنويه عنه فى تكوين أمشاج بدايات مسرحنا المصرى ، هل لعنصر المخالطة ذلك يد فى تأثر شوقى - متناولا هذا الموضوع - بكتاب مسرحيين سبقوه إليه أم هو صاحبه الأول؟

(١) اللهاة السلوكية — ملهاة السلوك Comedy of Manners (معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية د. إبراهيم حادى ص ٢٨٨ تحت رقم ٥٢٥) ... تقوم المسرحية السلوكية على التنديس ، سرعة الخاطر القنوى ، العلاقات الدرامية النير الشرعية وانتقاد السلوك الاجتماعى المصطنع الذى تمارسه الطبقة الارستقراطية ، ومع أن اللهاة السلوكية تعنى بناء الحكمة ، إلا أن الحوار النثرى المتأنق ، وتصوير انطقس الاجتماعى والانتقاد الساخر الخفيف ، كلها تشكل العناصر الأساسية فى البناء ومن الذين كتبوا اللهاة السلوكية كونيغريف Way of the world ، جول شيت she stoops to Conquer شريدان The School for Scandal

وأظن « أحمد شوقى والادب العربى » د. طه وادى ص ٢٤٠ طبع مؤسسة روز اليوسف أكتوبر سنة ١٩٧٣ .

إن وضع المرأة اجتماعيا في ذلك الوقت الذي يرجع فيه تأليف شوقي لهذه المسرحية وهو سنة ١٨٩٠ على وجه التقريب ، هذا الوضع الذي صورده قاسم أمين في كتابه تحرير المرأة ، على أن الرجل في بلادنا كان قد تعود اغتصاب حقوق المرأة ومالها مستغلا ضعفها وجهلها (١) هو ما دفع شوقي إلى معالجة هذا الموضوع الذي يصور فيه تكالب بعض الرجال على الزواج من المرأة الغنية طمعا في ثروتها .

تقول الست هدى :

وزوجى الثالث عمدة البدل لقد بنى بي وهو يطلب الولد
وغير أطيانى هناك ما قصد

يرحمه الله وان نقص يوما هـ شتى
ما جن بي وإنه ما جن أبه اديتى

وتقول الست هدى عن زوجها السابع (الفقيه) :

رحمة الله عليه لم يكن فمه يذكر أبه اديتى
وإذا ما جاءني أو جشته لم يقلب عينه في ضيعتى

لكنه منذ كذا ما حل عقدة كيده
يفضل الأكل من غير ماله وقلوسه

(المسرحية ص ٢٢)

(١) يقول الدكتور لويس عوض .. فالاصريون في الصعيد كانوا حتى زمن قاسم أمين يحرمون المرأة حقها في الميراث رغم وضوح أحكام الشريعة ، فلما دخل عليهم نظام القضاء الأهل به بعض المديرين السلطات إلى إدخال هذا

إلا أن شوقي أراد - كي يثير الفكاهة والسخرية أراد - وربما ليحدث الصدمة الفكرية كما قلنا في بدايات البحث - أن يقلب (في رأي) الأوضاع ويجعل هذه (السيف حدى) في موقف المتلاعب بتلك الشرذمة الغاصبة ، جنس الرجال ، ولم يكن هذا الذى صنمه شوقي يبعده عن نزعة شوقي التجديدية في موارد ، ذلك أن الدكتور طه حسين قال عن شوقي في كتابه - الجائر في حق شوقي - إن شوقي (لا يجدد في صراحة وشجاعة ومهات للخصوم ، ولكنه يجدد في لباقة ومداراة والتواء على المناهضين) (١)

فهذه النزعة التجديدية التى يقرها شوقي على استحياء ويتأثر فيها فكر عصره الاجتماعى فى تحرير المرأة على يدى قاسم أمين . هذه النزعة تدفعه إلى تناول هذا الموضوع بصورة أقرب إلى الفكاهة منها إلى الكلام الجاد ولكنه فى باطنه يحمل بآراء تجديدية لم يكن المجتمع المصرى آنذاك - بما عرف عن سيطرة

(١) حافظ وشوقي ، د. طه حسين ص ١٩٢ ، ص ١٩٣ الطبعة الرابعة سنة ١٩٥٨ - مكتبة الخانجي بمصر ومكتبة اللتى ببغداد .

النظام بجاف لمعاداة تلك الولاد - ويرى قاسم أمين مؤكدا - من خبرته كقاض أنه ما رأى رجلا وامراة اختلطتا مصالحهما إلا وراء محاولة الرجل تجريد المرأة من مالها إن بالاحتيال وإن بالإرهاب والمرأة فى كل ذلك لا تملك إلا الحيلة والدموع.

أنظر المؤثرات الأجنبية فى الأدب العربى الحديث (١) قضية المرأة ص ٦٩ محاضرات ألقاها الدكتور لويس عوض بمعهد الدراسات العربية العالية / طبع نهضة مصر سنة ١٩٦٢ .

الرجال على النساء واغتصابهم حقوقهم . القادر على إساعة مثل هذه الآراء التي كانت تعد خروجاً يعادل الخروج على أحكام الشريعة ، لقد أدار شوقي هذه القضية حول (سيدة عجوز متصاية مرسرة ، فيها ذكاء ودهاء وبصر بأنواع الرجال ، وهي د الست هدى د فهي تزوج من عشرة من الرجال مختلفى الثقافة والمكانة والبيئة والطباع ولكنهم جميعاً يشتركون فى الطمع فى مالها ، ويخضعون غالباً لسلطانها . فهذا عمدة ريفى ، وهذا أديب عاطل ، وهذا فقيه متروك بالإضافة إلى الضابط والمقارل والموظف وغيرهم د وقد مات هؤلاء فوراً ولم يرعوها ، ثم تزوجت محامياً سكيراً مفلساً ، طلب منها أن تعطيه من مالها كى تغطى نفقاته ، فرفضت وكانت النتيجة أنها طلقته لتكون العصمة بيدها .

وأخيراً تزوجت ثرياً من أثرياء الريف ، ظانة أنه لن يطمع فى مالها ولكنه هو الآخر طمع فيه كسابقه ، وأكثر من الاستدانة أملان التسييد من ميراثه من الست هدى ، غير أن الأقدار تسخر منه أيضاً ، فحين تموت الست هدى لا يرث منها طبعاً ، لأنها تكون قد كتبت كل ثروتها لجيرانها وخدمها ولاعمال البر (١) .

وببدأ المسرحية بتصوير مجتمع النساء الذى تصدره وتديره د الست هدى ، والذى يخرج منه الهجوم على مجتمع الرجال ، بفضحهم وإظهار طمعهم على لسان د هدى ، فى الفصل الأول مخاطبة جارة لها تسمى د زينب ، :

• تقول بهبه إحدى النساء المحيطات بالست هدى :

بنات مصر يخطبن لكن لا يتناقضن فى الرجال
نباع ياعمق ونشترى ما نحن إلا عروض مال

(المسرحية ص ٢٢)

(١) أنظر : الادب القصصى والمسرحى فى مصر من أعقاب ثورة ١٩١٩ إلى قيام الحرب الكبرى الثانية « تأليف د . احمد هيكى ص ٣٦٤ ، ص ٣٦٥ - دار المعارف بالقاهرة سنة ١٩٦٨ .

يقولون في أسرى الكثير وشغلهم حديث زواجي أو حديث طلاق
يقولون إنني قد تزوجت تسعة وإنني واريث الثراب وفاقى
وما أنا هزربل وليس بما لهم تزوجت لكن كان ذلك بمالي
وتلك فداديني الثلاثون كلنا تولى رجال جهنم برجال
فأكثر عشاقى وما أكثر خطياني
ولولا المال ما جاءوا أذلاء إلى ——— أبي

(المسرحية ص ١٤)

وهكذا يمتد الفصل الأول عارضا لإنجازات الحوادث وتقديم الشخصيات مع تلخيص الموقف وتصوير لبوادر الازمة.

وفي الفصل الثاني يتحرك الموضوع نحو الازمة في ذلك الموقف من الفصل حين تدخل هدى ، ويستعظمها زوجها د عبد المنعم ، المحامي يساعده صكابه ويقول لها إن المكتب مقل لكثرة ديرته ، فتسأله وماذا تريد أن أصنع ؟ فيقول لها نبيع الطين أو نرته . فتذهل وتخطب نفسها :

لولا فداديني وغلايا ما طاف إنسان على بابي
بها تزوجت ومن قطنها كفنت أزواجى وخطاي

(ص ٤٩)

وتنادى خادمها د رضوان ، وتقول له : اذهب على الفور ادع صديقتي ويقول لها زوجها : إنني لم أتزوجك لفرط حسنك ولا لصغر سنك ولا لسواد عينك ، وإنما لطينك ، ويقول : إعطى حليوك وترده مغضبة فيقول لها : أليس زوجك ؟ فتقول له ما أنت زوج بل طفيل .

وتدخل د زينب ، غاضبة ووراءها نساء من الحسارة وفي أيديهن الزحافات
والمكانس والمخاريف ، ويهجمن على الهامى .

(وهذا كما نذكر أمر من آثار الكوميديا الشعبية التى سبق أن أرففنا
بتأثيرها حتى فى المسرحيات الجادة السابقة وإلى قد أمتدت حتى تجددت
وتجددت فى الفرافير أما الفرفور فهى صديقتها زينب) .

أما كاتبه فيهرب مستقبلا من العمل هذه ، وتخرج الست هدى فقد
زواجها ، ونقول :

عصتى منك فى يدى شهدت لى الوثائق
امضى يانذل لائمعد إنك اليوم طالق

(المسرحية ص ٥٦)

ولعل أروع ما يحسب لشوقي دراميا فى هذه المسرحية أنه قد أبات الست
هدى ، بعد الفصل الثانى - وهى الشخصية الأولى المحركة للأحداث - ولكنه رغم
ذلك ضاعف من تأثيرها ، مبينا كيف تستطيع - بفضل ثروتها - أن تسوس
الناس وتسخر منهم حتى وهى رهين التراب .

ذلك أنه حين نقرأ وصية د الست هدى ، قرب نهاية الفصل الثالث ، وهو

* إن ما دفعنى إلى اعتبار زينب هى البديل لفرفور هو تعليقها الساخر الذى
تردده دائما فى مواقف مختلفة من الفصل الأول والذى يعبه هدى حضا فرفور
أرد مفرحة ، الأراجوز (قره قود) :

زينب : أجل تميشين وتدفنينا حتى تصيبى منهم البنينا

صفحات (١٥ ، ١٦ ، ١٨ ، ٢٢ ، ٢٤)

الذى خصه شوقى للسخرية من مجتمع الرجال الفاسدين . ويحمد المعجزة
آخر أزواجها — نفسه صفر اليدين من ميراثها فيصيح المعجزة قائلا :

قالتنى هدى على النار حيا . قلب الله جسمها في الجحيم

(أليس في تلك الصيحة من المعجزة نوعا من امتزاج الضحك بالنهاية المحزنة
والذى تطور فيما بعد باسم (Comic - Tragedy) ؟ فهل ياترى توصل شوقى
إلى هذه الحيلة الدرامية الصناعة من تلقاء نفسه ؛ أم توصل إليهما عن طريق
عنصر المخالطة الذى سبق لى التأكيد على أهميته فى مسرحنا المصرى منذ تكويناته
الأولى عند صنوع - فقلد وايم شيكسبير فى مسرحية « برليو قيصر » ، إذ طعن
التأمرىون قيصر فى نهاية الفصل الأول وظل تأثيره مسيطرا دراميا على أحداث
المسرحية حتى نهايتها ؟

وهل ياترى لم يخالف شوقى كرميديا د وايم كونجرىف السلوكية حال الدنيا
Way of the World التى صور فيها د كرونجرىف ، هجرزا متصايبية ، تمشق
الرجال واسمى اليهم فكادت د الست هدى ، تلتقى مع Mrs. Millament فى
كثرة من يحومون حولها من الطامعين فى أموالها والمنافقين كما يقول الدكتور
الراهمى (١).

• والدليل على أن هدى هى الأخرى هجرز متصايبية تكرارها لهذا النمط
..... وكان عمرى عشرين عاما (المسرحية ص ١٥ ، ١٦ ، ١٨ ، ٢٢ ، ٢٤)

(١) أنظر « الهلال » عدد خاص عن شوقى نوفمبر سنة ١٩٦٨ ص ١٢٣

وانظر :

The Comedies of William Congreve London, 1948 Page

= The Comedies of William Congreve P. 375 — 376 :

Mrs. Millamant : Ay, as wife, spouse, my dear; joy, jewel; love, sweetheart, and the rest of that nauseous cant, in which men and their wives are so fulsomely familiar — I Shall never bear that — good Mirabell, don't let us be familiar or fond, nor kiss before folke, like my lady Fedler and Sir Francis not go to Hyde-park together the first Sunday in a new chariot, to provoke eyes and whispers and then never to be seen there together again: as if we were proud of one another the first week and ashamed of one another ever. Let us never visit together, nor go to a play together, but let us be very strange and well-bred : Let us be as strange as if we had been married a great while, and as well bred as if we were not married at all.

MIRABELL : Have you any more conditions to offer ? Hitherto your demands are pretty reasonable.

Mrs. MILLAMANT : Trifles ! As liberty to pay and receive visits to and from whom I please, to write and receive letters without interrogatories or wry faces on your part, to wear what I please, and choose conversation with regard only to my own taste, to have no obligation upon me to converse with wits that I don't like, because they are your acquaintance : or to be intimate with fools, because they may be your relations Come to dinner when I please, dine in my dressing — room when I'm out of humour without giving a reason. To have my closet inviolate to be sole empress of my tea — table, which you must never presume to approach without first asking leave. And lastly, whenever I am, you shall always knock at the door before you come in. These articles subscribed, if I continue to endure you a little longer, I may by degrees dwindle into a wife.

أيا كان تأثير هذه المخالطة فقد نجح شوقي في توظيف إمكانياته الدرامية حتى يجعل من الاضحاك هدفا اجتماعيا ليس مجرد الاستمتاع والاسترواح بل أيضا الشعرية من مآلات استشرت في عصره كانت سيئة وصاحبتها ألوان من السلوك رديئة ، ونماذج من المجتمع منحرفة مطروا الشعر حتى يقترب من طبيعة الشخصيات دون أن يكون في استخدامة كثير من التافه مع جو المسرحية حامدا إلى تبسيطة في معانيه وفي صياغاته وفي موسيقاه ، تلك الموسيقى التي نوع بحورها بتنوع المرقف والغرض والمتحدث عنه ، مضمنا هذا الشعر كثيرا من الأفكار المعاصرة والتماير المصرية المحلية ، والروح الفاعلية الفسحة حتى نجده في كثير منه قد نأى به عن هذه البيانية التي اتسمت بها مسرحياته التاريخية السياسية بل ألا ترى معي أن شوقي قد ضاعف من كم الاضحاك في « السيف والدمى » حين استحدث « فارقة بين الشعر الفصيح من جهة والموضع الواقعي والشخصيات غير الشعرية التي تتحرك في أرجائه من جهة أخرى .

وبعد فإنا بعد تناولنا التحليل لما يمكن أن يكون من ملامح سياسية واجتماعية في مسرح شوقي ، ما يندرج تحت إيقاظ الوعي القومي والوطني بمائة نرى أن شوقي لم يتأثر بالمسرح الكلاسيكي الفرنسي وحده أو الرومانسي الشيكسبيرى بمفرده بل حاول إرضاء نفسه كشاعر غنائى أولا وإرضاء جمهوره الارستقراطي والفني ثانيا خلال تلك النزعة الغنائية التي تعد سمة مميزة عامة للمسرح بدرجة يكاد يقف فيها مسرحه في مرتبة بين المسرح الدرامى والمسرح (الاوبرالى) مما أبرز شيئا من الضعف - نتيجة حشوه لبعض قصص الحب الثانوية مع الاستفادة الغنائية - في بناءه الدرامى فحاول علاجه بالاعتماد على عنصرى السرد والوصف فمهر عن أن يحدد جهده الفنى لتعميق الصراع وبلورة الحدث المسرحى حوله من هنا كادت الشخصية المسرحية هذه أن تكون مسطحة كما رأينا في شخصية

كليوباترا أو شخصية : نيتيتياس في قمبوز بحيث يبدو وكأن الصراع والشخصية
كانما تسيرهما لحظة قدرية عارضة وليست عبقرية فنية واحدة مريدة .

على أنه لابد من الإشارة إلى جهد شوقي الذي بذله حتى يكيف شعره
الغنائى للمسرح السائد أيامه كشرح الشيخ سلامة حجازى وعبد الحامول بل
وسيد درويش نفسه كما تحدثنا فى الباب الأول (مسرحية العشرة الطيبة) لمحمد
تيمور التى قدمت فى بداية العقد الثالث من هذا القرن .

ومع استحصاء - النزعة الدرامية عند شوقي - قلت نزعة إلى إنشاء
القصائد بالتدريج ، وإزدادت مرونة الحوار وقصرت الأوزان والبحر بازياد
خبرة الشاعر المسرحية واتصاله برجال المسرح ومشاهداته لمسرحياته ، ولمسه
لحاجات الجمهور .

ولقد زاد تطور فن شوقي المسرحى بتصويره الصراع النفسى فى الشخصيات
المحلية كالست هدى ، من خلال حوادث ناجمة عن تطور الموضوع . مع إيراد
صور من المفاجآت والتحويلات وملاحم من التهمك الذى خبره من الكوميديا
الشعبية الممتدة الأثر فى رصيد تراثنا المسرحى المصرى وازدياد فى الحركة المسرحية
(الدراما) إلا أن النزوة السردية الغنائية ظلت محور هذا الفن .

ورغم ما قدمنا من بعض هذه العيوب فى بناء المسرحية الشعرية فمما لا شك
فيه أننا سنلج تأخير مسرح شوقي الشعرى فىمن جاءوا بعده كمزير أباطه
وعبد الرحمن الشرقاوى وصلاح عبد الصبور .

بل وفى شعراء المسرحية العامية كبا كثير - على سبيل المثال - فى مسرحيته
« الفلاح الفصيح » سنة ١٩٦٥ وآخرين .

ب - مميزات أبنائه والاتجاه القومي والسياسي والاجتماعي :

لقد كان جديرا بالمرح العمري أن يزدهر بعد شوقي بعد أن راد شوقي الطريق ، ووضع فيه بعض المعالم والصوى ، وإذا كان شوقي قد قصر اهتمامه على المسرح الرومانتيكي بإنجازاته ونقائصه ، فرسم بعض الشخصيات المتميزة ولم يستطع إدراك سر المسرح الكلاسيكي الذي يهتم بالصراع الداخلي في نفس البطل والذي اعتمد المأساة فيه على فكرة سقوط البطل إثر خطأ يقترفه غير عامد ، بل هو من قضاء الأقدار عليه ، ولم يستطع إدراك السر الآخر للمسرح الكلاسيكي ، وهو ترويجه لفضيلة التوسط في الأمور بحيث لا تغلو في الكره أو الهوى أو التحكم أو العناد ، فتجلب بذلك على أنفسنا عقاب الأقدار - إذا كان شوقي قد فاته إدراك ذلك كله حين فاته في أغلب الظن قراءة الاغريق مكثفيا بقراءة شيكسبير أو غيره فقد كنا نطمح أن يستكمل من خلفوا شوقي ما فاتته التوصل اليه في فن كتابة المسرحية الشعرية مبدعين فما أقرب إلى الأصول الحقيقية ، - فن المسرح العمري - أكثر تطورا بما كان عليه شوقي .

ولكن الفترة التي نلت شوقي كانت فترة ازدهار للشعر الغنائي العربي التي مثلها

أبو القاسم الشابي وعلى محمود طه وإبراهيم ناجي وأبو شادي وغيرهم فقد كانت الكلاسيكية الجديدة التي أرساها البارودي وصعد شوقي إلى قمتها ، هذه الكلاسيكية الجديدة قد انقضت بانقضاء عمر عاهلها وكانت مدرسة الغنائية تنتظر موت العاهل لكي يعمد غيره إلى دائرة الضوء . ومن الحق علينا أن نعترف بأن هذه المدرسة الجديدة قد أبدعت ترانا ضنخا من شعر الوجدان ، وردت إلى العصر ذاته التي افتقدتها قروننا طويلا بحيث أصبح الشعر عندها تعبيراً عن

نفس صاحبه ، بما يصرح فيها من ألوان الحزن والياس والبهجة والتأمل^(١) .
ولكن المسرح الفعري يحتاج إلى شاعر يستطيع أن يجاوز ذاته في بعض
الاحيان ، لكي يتمثل ما سواها من الدوافع فيتوهم أحاسيسها وانفعالاتها ويهرج
هنا بمنطقة وأسلوبها في معاناة الحياة وتصورها ، — وما ذلك شأن شعراء
الغناء ، ومن تحسب يكون فارسنا الذي حاول أن يحمل أمانة المسرحية الشعرية
بعد شوقي ؟

إنه القائل عن نفسه للناقد فؤاد دواره (وقد استفدت من مسرحيات شوقي
في مسرحياتي ، فحاولت أن أجعل الكلام فيها على قدر الحركة المسرحية
والمقدرات الدرامية ، لأنني أحسست في مسرحيات شوقي أن النفس الفعري
يمتد به ، وهو قادر على هذا الامتداد ويتنقل فيه من جميل إلى أجمل ، ولكن
هذا الجمال محل شك في الموضع المسرحي أو المورف الذي يتطلب السياق ...
ففي « مصرع كليوباترا » نجد أنطونيوز يذهب خمسين بيتا بعد « روما حنانك
وأغفري تفتاك » ، وهذا مستحيل أن يكون دراما ، وفي مسرحياتي لا تجد
شيئا من هذا أبدا ، فالبيت عندي يقسم أحيانا ثلاثة أو أربعة أقسام (٥)
والمناقشة تباع مداها .

(١) أنظر (تطور الأدب الحديث في مصر) د . أحمد هيكس ص ٢٢١ إلى ٣٩٢ ط :

دار المعارف بمصر سنة ١٩٦٨ .

* لم يكن هذا التقسيم لآيت الذي قال عزيز أباظه إنه حاول في مسرحياته ، لم يكن
هذا التقسيم من ابتكاره بل أن الدكتور عتيلى محمود ، بالإضافة إلى ما ناقشناه من مسرح
شوقي قبل ذلك — يترف في إحدى الندوات لقويم مأساة جميلة للشاعر عبد الرحمن
الهرقاوى في مسرحه الفعري وزع بيت الشعر التقليدى على ألسنة المتحدثين على درجات أربع :
الأول : أن تطلق إحدى الشخصيات بيتا من الشعر وتورد الأخرى بيت آخر .

ويرد عليه الناقد : (ولكننا نجد هذا العيب في بعض مسرحياتك أيضا ، ومن أوضح الأمثلة على ذلك تلك القصيدة الطويلة التي يتغنى بها قيس في مسرحية « قيس وابن » ، إنها قصيدة غنائية قائمة بذاتها ، والدليل على ذلك أنها موجودة في ديوانك « أناث حارة » ، وقد غناها عبد الوهاب بعد ذلك باسم « حمة حارة »^(١) . ولذا في احتياج إلى أن نضيف إلى قول الناقد فؤاد دواره للشاعر عزيز أباظه « ظل شوقى إلى حد بعيد شعريا » لسنا في حاجة إلى أن نذكره بغنائيات مسرحية أخرى ضمن ما نمحصه في نطاق الاتجاه القومي نذكر منها على سبيل المثال قول « وصيف » في مسرحية « الناصر » المجلد الثانى من الفصل الأول :

الله أكبر تنطق الدنيا به	الله	أكبر
جمع الخليفة في يديه الدين	والدين	وقدر
دان الملوك السكاكين	فما تكبر	أو تكبر
ومشى له السفراء يسر	دلقون	الملك المظفر
مشى السقيم إذا تخسائل	والصبي	إذا تضرع
أين له الرشيد يضىء فى	بفساده	يحى وجعفر
بل أين من بيت الرما	ن علاما كبرى	وقبصر
قد قصروا عن مجده	ومن انبرى	للشمس قصر ^(٢)

• الثانية : البيت يقسم بين شخصين .

الثالثة : بيت قارب الانتهاء ينطقه واحد ويأبى الثانى فينطق الجزء الصغير .

الرابعة : تقطيع البيت الواحد على أربعة أشخاص .

(العدد ٦٤ من مجلة « الحياة » مايو سنة ١٩٦٢ ص ١٣٤ ، ١٣٥) .

(١) أنظر : « عشرة أدباء يتحدثون - فؤاد دواره ص ١٦١ ، ١٦٢ - كتاب

الهلل العدد ١٧٢ يوليو سنة ١٩٦٥ .

(٢) مسرحية « الناصر » عزيز أباظه باشا ص ٦ ، ٧ - دار أحياء الكتب العربية

عيسى البابى الحلبي وشركاه .

أو قول « شجرة الدر » فى مسرحية (شجرة الدر) - وهو قول نسرى فيه بشكل واضح التأثير الواضحة بشوقى فى مصر كليونترا « بل أكاد أستشف نفس إيقاعات شوقى اللفظية حين كانت كليونترا تخاطب نفسها ساعة اصطراع الطرفين الرومانين المتحاربين (اكنافوس وأنطونيوس) فى موقعة اكنيوم فتسللت بأسطورتها - بما قد ذكرته فى مكانه من هذا البحث - أقول شجرة الدر فى المشهد الثالث من الفصل الخامس :

أنا وازنت بين مصر وقلبي فى جهاد للنفس من الجهاد
قال ضعف النساء : قلبي وكبرى فازرى العقل قائلا : بل بلادى
حميرة أم تطل فقرت ودانت وهدانى ربي سبيل الرشاد
لذ بعريك فى سبيل سنا مصر محطاً باليمن والإسماعيل
واذا ما افتقدت فوفاء فى افتراي اليك أو فى ابتعادى^(١)

لهذا فليس غريبا أن يكتب عزيز فى إهدائه الأول لهذه المسرحية (الى شوقى الخالد أزجى أثرا من هدية ، ونفحة من رحمة ، هدية تقدير وإكبار ووفاء) .

وربما يلزمنا أيضا أن نضيف تأثر عزيز بشوقى غنائيا فى مسرحية (غروب الأندلس) فى مجال الطابع القومى قول (موسى بن أبى الفسان) فى المشهد السادس من الفصل الخامس حيث يقول : لا تذكروا الشعب

فقد مال فى يديكم قوامنا

(١) مسرحية (شجرة الدر) عزيز أباطه باشا ص ٢٣٧ — الطبعة الأولى سنة ١٩٥١

قد فرضتم عليه ضيحا فلما ألف الضيم سقتموه سواما
وهويتم بعزمه وجعلتم منكم أن ينال عنكم فناما
واصطفتكم ملوكه ووزراء فحقرتكم فمكتتموا خداما
ولبستم ثوب الجبابر قبل الحكم ثم استختموا أقزاما
وروطأنم لهم موالج للبغى فزادوا بغيا، وزتم الاما
إن طفوا مفسدين في الأرض كنتم وحدكم من أجل هذا الحراما
ابعدوني يا قوم نستصرخ الشعب ونبعث فيه طماع القدامى
وفرشتم لهم جباه عبيد فأجالوا خلالها الأقداما
وتعالموا نرفض إلى حرم الموت أباة حل الدنيا عظاما
إن عجزنا عن اقتحام نطاق القوم جئنا إلى الخلود اقتحاما

ولست في حاجة إلى التذكير بأن هذه القصائد الغنائية في المسرحيات الشعرية السابقة . ومعظمها يناقش قضايا قومية — هذه القصائد هي أشبه بقصائد شوقي الغنائية في مسرحياته والتي كان يقال عن شوقي إنه يؤلفها ثم يصل بينها بأبيات لإعطائها صبغة الحوار المسرحي .

بل ولست في حاجة أيضا إلى عرض آراء النقاد المحدثين في مسرحيات عزيز أباطه حتى لا يقال بأنني أغشط الشاعر حقه لأن معظم نقادنا المحدثين يتميزون بطابع أيديولوجي^(١) يخالف الخط الأساسي الفكري الذي ينتمي إليه شاعرنا ، فإنا نأخذ بآراء نقاد أصلاء محايدين قدامى ؟ .

(١) يقول د . محمد مندور — مجلة المجلة — العدد السابع يوليو سنة ١٩٥٧ ص ٨ ١ عن مسرحيات عزيز أباطه ... « هي الأخرى مسرحيات ينساب عليها الطابع الثنائي ، وإذا كانت تفرس أكثر من مسرحيات شوقي على البناء المسرحي والحركة الدرامية ، فإنها من جهة أخرى لا ترتفع بطاقتها الشعرية وروعيتها الغنائية إلى مستوى الشاعر النذاحد شوقي كما أن أسلوبها اللغوي كثيرا من السر وتلفس الألفاظ الغريبة .
وأنظر أيضا (المسرح : د . محمد مندور ، ص)

لقد أجمع الجميع أن مسرحيات أباظه هي شعر غنائى أولا وأخيرا . فما ظننا برأى طه حسين كناقده من هؤلاء النقاد ، هذا الرأى يلقى لإثبات ما استقصاه وأقرره من غنائية أباظه حيث قال عميد الأدب العربى فى مقدمة مسرحية « غروب الاندلس » : « قرأت القصة مرة ومرة ، وما أشك فى أنى سأقرأها مرات أخرى ، لأنى أجد فى قراءتها مثل ما وجد هذا الأستاذ الجليل من جزالة الشعر ورصافته ومن عذوبته وحسن ملأه منه لما أحب من الفن الممتاز الرفيع . ولكن لا أكذب الصديق الكريم عزيز أباظه ، فلم أعد قراءة القصة وما أرى أنى سأعيد قراءتها من أجل أحداثها ومشاهدها التمثيلية » . (١)

بل يقول عنها فى نفس المقدمة .. « كدت أقول هذه القصيدة » . (٢)

ولا معدى من فضح ما بداخل لسان طه حسين الذى عرف عنه اللوابة المؤدبة المراجعة فى النقد حين يقول فى نهاية هذه المقدمة « فأخص ما يمتاز به الفن الرفيع والشعر الغنائى البديع هو أن يؤدى عن صاحبه ما يريد » . (٣) * . فطه حسين إذن يرى أنها شعر غنائى بديع .

وربما لا يفتن الكثيرون أيضا بقول النقاد القدامى والمحدثين من المصارعين لذا فإن اعتراف الشاعر نفسه بتمسكه بوحدة البيت خير دليل على غنائيته .

لقد قال للناقد فؤاد دواره فى عبارته التى نقلناها ... « قالبيت عندى يقسم

(١) مقدمة مسرحية غروب الاندلس صفحة (ز) مطبعة مصر سنة ١٩٥٢

(٢) نفس المقدمة لنفس المسرحية صفحة (ح) مطبعة مصر سنة ١٩٥٢

(٣) نفس المقدمة لنفس المسرحية صفحة (ى) مطبعة مصر سنة ١٩٥٢

(*) ونضيف الى قول د . طه حسين قول أحمد لطفى السيد باشا فى مقدمة مسرحية الناصر « ... شعر سامى الخيال ، مشرق الديباجة ، سهل العبارة ، لطيف الإشارة » والاستاذ الكبير أحمد حسن الزيات يقول عن نفس المسرحية فى مقدمتها ص (ح) « . وفى الرواية معلومات من عيون الشعر توفى لها حسن الصياغة وجمال المعنى وعمق الشعور .

أحيانا ثلاثة أو أربعة أقسام والمناقشة تبلغ مداها ، (١).

فهل هناك من دليل أبلغ على غنائية الشاعر في مسرحياته من اعترافه هذا الاعتراف ؟ .

إن المسرحية الشعرية ترفض أن تكون مسرحية نثرية مكتوبة بالشعر بل هي تصميم مختلف اختلافا جذريا ، إن الخيال الذي يبدعها خيال شاعر أو مؤلف موسيقى يتصورها كما يتصور لنا مركبا ، ومن ثم يحكم الأحداث في تتابعها السريع أو البطيء والمواقف في تأزمها أو تراخيها والشخصيات في ضخامتها أو ضآلتها نمط موسيقى يضيف إلى وحدة الإنفعال بحيث لا يمكن فصله عن مادة المسرحية فكيف يمكن أن يتحقق هذا المفهوم الأمثل للمسرحية الشعرية مع شاعرنا الذي يتحدث عن البيت وتقسيمه ثلاثة أو أربعة أقسام ؟ ، وما قيمة المناقشة التي تبلغ غايتها في المسرحية عند عزيز أباظه إذا كان جسم هذه المناقشة هو حرصه على البيت وتقسيمه إلى أجزاء بين الشخصيات تماما كما قيل عن شوقي من أن مهندسا (هو الدكتور سعيد عبده) هو الذي كان يبعثر له أبياتاه بين شخصيات المتحدثين مما أجده غير مجد لا عند شوقي ولا عند عزيز - في إقامة وحدة البناء الدرامي الشعري النابع من خلايا العمل المسرحي الشعري نفسه خلال خلق المؤلف له حين تتألف خلية مع خلية تحمل عصاراة الوحدة الكلية العضوية اللازمة لتشكيل كل عمل فني أصيل .

على أنا ربما نلتمس لهذه الغنائية في مسرحيات عزيز أباظه الشعرية هدرا حين نتبين أن هذو الذي اتخذته لنفسه من خلال تقديمه لمعظم مسرحياته هو هدف قومي فيما يبدو لنا فقد كان يتخذ أحداث التاريخ الغابرة أطوارا خارجيا

(١) د عشرة أدباء يتحدثون / نؤاد دواره ص ١٦١ .

لتصوير كثير من الاحداث التي عاصرتها الامة العربية وضمنها مصر ، بعد
الحرب العالمية الثانية .

يقول الدكتور د عبد المحسن عاطف سلام ، في مقدمة دراسته ، عن مسرحيات
عزيز أباظه ، « فكاكات الحرب العالمية الثانية تضع أوزارها حتى هب العالم
العربي كله يطالب بالاستقلال وخروج المستعمر من بلاده . وسرى في العالم
العربي كله من المحيط الاطلسي الى الخليج الفارسي روح ثوري عنيف خاصة في
القاعدة الشعبية لدول العالم العربي ، وأخاف هذا الروح الثوري أصحاب
السلطان في المنطقة وخاصة في هذه البلاد التي أخذت بنصيب من التعليم والثقافة .
وأخذ بعضهم يكيد لهذه الحركة الوطنية العنيفة . ووصل الأمر بهم إلى التحالف
مع الاستعمار في الكيد للحركة الشعبية في هذه البلاد .

وازداد شك شعوب هذه المنطقة في حكامهم وفي الاستعمار بعد حرب فلسطين
وأحس الجميع بعد الاحداث الدامية في حرب فلسطين أن عروبهم مهددة وأن
الاسلام مهدد . فقد كشفت هذه الحرب النقاب عن دسائس مستترة ومسكائد
تدبر في الخفاء . واضطر الاستعمار وأعوانه أن يجابهوا الحركة الشعبية وأن
يتأوموها بتأييد واضح لأعوانهم في داخل البلاد العربية ولإسرائيل وزاد
الطين بلة أن أعوان الاستعمار من الحكام لم يكرهوا في تصرفاتهم الشخصية
فوق مستوى الرب والظنون ، فقد انتقم في قصورهم الفساد وخرجوا بفسادهم
من هذه القصور إلى الأماكن العامة ، فراء الناس معروضاً أمامهم فازداد
شكهم وخوفهم على قيمهم ومثلهم وحريتهم . وأحسوا أن خطراً كبيراً يهددهم
ويهدد كيانهم المعنوي والجسمي .

ولم يكن دور الاديب في هذه الفترة أن يثور وإنما كان عليه أن ينبه وأن

يتفاعل مع المجتمع الذى يعيش فيه تفاعلا واحيا أو غير واح . وقد اتجه عزيز
بمسرحياته هذا الاتجاه . وأخذ يصور فى مسرحياته هذه الألوان من الصراع
الذى يدور فى القصور فيصرف أصحابها عن مهام الامور التى ألقتا عليهم طبيعة
مرا كرم وموقفهم التاريخى . وقد أكثر عزيز فى مسرحياته هذه من الحديث
عن العروبة والإسلام وعن وجوب التضحية بكل غال فى سبيل المحافظة عليهما
وكان يوجه حديثه أو يقرله على لسان الحكام ولهم . وعندما أحس أن الحكام
لاهن وأنهم منصرفون إنما انصرف إلى خلفاتهم وحزاراتهم ولذاتهم كتب
مسرحية غروب الاندلس . وقد أهدى عزيز مسرحيته هذه إلى الأمة المصرية
يقول : إليك أيتها الأمة المصرية العربية أهدى هذه المسرحية . فلقد كان من
موافاة القدر أن أفرغ من كتابتها إلا قدرا ضئيلا منها ولما يأذن الله لفجر
الجديد أن تشرق أضواءه . ولا لبعثك المجيد أن تنهل آلاؤه . ولقد كان أغلب
على أنها لن يها لها أن تشر على الناس بمثل امامهم أو متداراة بين أيديهم
ولكننى قدرت وقدر الله .

ويظهر أن الشاعر قد استطاع برؤيته الفنية أن يرمى الغيب بعين الصقر وأن
يستكشف من حاضره عبرة . فرأى فى ذلك الاضطراب العنيف الذى شهدته
مصر سنة ١٩٥٢ قبل قيام ثورتها فى يوليو ، وتوالى الوزارات واحدة بعد
الأخرى شيئا بما حدث فى دولة الاندلس قبل سقوطها ، وأحس إحساسا
مهما بأن هذه الاختلافات والاضطرابات والحزانات الشخصية سوف تقضى
على هذا النظام الذى كان قائما إذ ذاك . وأحس أيضا إحساسا صادقا واضحا .
بأن الأمم ترقى وتنهض ويشتد أزرها عندما يتحد أبناءها لتحاد متينا قويا .
يقول : وفى هذه المسرحية أيتها الأمة الناهضة لهات عن الدول وكيف تتداعى
أواسيها ، وعن الشعوب وكيف تتوارى فى حنايا الأبد مجاليها . ولعل العظة

بالاعتبار الصق بالمشاعر من العظة بالنصيحة . فإن شارفت هـ هذه العظة سمادة
تشرق لإياها . فهي إذن نشيدة طالما تملق أمل بأهدابها ورغبة رقت العمر
أعالج العسير من أبوابها ، (١) .

الواقع أن هذه العبارة على طولها قد أخطرتني أن أتوقف عندها لأنما
تركز مضمون معظم مسرحيات عزيز أباظه قبل مسرحية شهر يار سنة ١٩٥٥ .
ففيها بعض جل لمحة إلى ذلك يقولها استاذنا خلال حواراته السابقة من مثل :
« إن أعوان الاستعمار من الحكام لم يكونوا في تصرفاتهم الشخصية فوق مستوى
الريب والظنون فقد انتشر في قصورهم الفساد وخرجوا بفسادهم من هذه القصور
إلى الأماكن العامة فرآه الناس معروضا أمامهم فازداد شكهم على قيمهم ومثلهم
وحريتهم » .

لقد كانت قصور الملك فاروق تبع هذا الفساد - وربما كان غيره من الحكام
العرب في ذلك الحين كذلك - ولعل هذا الفساد المستشري في قصور هؤلاء
الحكام هو ما دفع عزيز أباظه إلى أن يقول في « غريب الأندلس » التي حبسها
ولم ينشرها أو لم يوفق إلى نشرها إلا بعد قيام ثورة الثالث والعشرين من يوليو
سنة ١٩٥٢ حسب روايته في مقدمتها

الملك يلهم والحوادث حوله	متظاهرات والخطوب سراع
والقصر تنطق بالحننا قاعاته	ويبيت يروي أئمتها ويذاع
والحكم فوضى ليه وقوامه	ذم تسام رخيصة فتباع

(١) أنظر : « من مسرحيات عزيز أباظه » د / عبد الحسن عاطف سلام ص ١٠٧ ،
٨ ، ١٠٩ / منقاة المعارف بالاسكندرية سنة ١٩٦١ .

والقعب مكدود القوى متحفز إن الطعيف يصول حين براع
الجرور مضروب السراق حوله والمهون والحرمان والإخضاع
الظالمه غذاؤهم من رثه وغذاؤه الآلام والأوجاع
(ص ٧ / غروب الأندلس)

وفي مسرحية « شجرة الدر » كتب في صفحتها الأولى الشاعر « أباطه » ،
قوله : « من صحف مصر » ، والصادرة عام ١٩٥١ في هذه المسرحية يقول قاضي
القضاة : -

ركب القوم رأسهم فأذاقوا مصر - لو تعلمين - شرا عظيما
أطلقوا الظلم في رباهما فما تآذين إلا سرورهما مظلوما
هتكوا ستر أهلها واستباحوه حجابا ، وحرمة وحرما
وغلوا في المكرم حتى لامى القصب جرحان « أربا محروما (١)
ويقول قاضي القضاة أيضا : -

والذي زاد مقت مصر استعارا واشتعالا يتر فوق اشتعال
إن حكمها نحري بنى مصر بهذا الأجهاف والإذلال
مالأوا السكر والمهاليلك والنرك وساموا المصري سوء المحال (٢)

ويركز في البيتين القادمين من نفس المسرحية على شخصية حاكم مصر وقتذاك
- وليكن معلوما أن حاكمها حين صدور هذه المسرحية عام ١٩٥١ كان الملك
فاروق - حيث يرى أباطه فيه لما نشره من فساد صرفة : -

(١) شجرة الدر / عزيز أباطه ص ١٨٦ مطبعة مصر الطبعة الأولى سنة ١٩٥١ .

(٢) » » ص ١٨٧

.....
 طاغ بدا في مسح المصلح الحذب
 بينى على الزخرف الخداع دعوته والنش أمن أسفا من الكذب (١)

واست أدري ما الذى يعنيه أباطه د مسح المصلح الحذب ، ببناء دعوته
 على الزخرف الخداع ، هل هى تلك الدعوى التى شاعت فى الصحافة المصرية
 أيامها من أن فاروق كان ينتسب إلى بيت رسول الله فهو الملك الصالح.
 أم هى شىء آخر* [انظر الصفحة التالية ص ٢٥٠]

والواقع أن مواكبة أحداث مصر والامة العربية تبدو واضحة فى مسرحيات
 عزيز خلال تلك الفترات التى صدرت فيها .

فتفرق الامة العربية وإنصرافها تلحق جراحها بعد هدنة حرب فلسطين التى
 مكنت للصهيونية العالمية جماعها تنقلب على نفسها تنهش بعضها البعض بعد أن أفلح
 الحكام من أذئاب المستعمرين فيها من التمكين للفرقة أن تنشب أظفارها وتمرق
 ما تبقى من أشلائها بعد مؤامرة هدنة حرب فلسطين - كما ورد فى النص الذى
 نقلناه عن استاذنا الدكتور عبدالمحسن عاطف سلام - هذا كله كان يراقبه مؤرخنا
 الشاعر عزيز أباطه منها إليه حين يقول :

إنا على خطر نبيت فحسبنا أمم كما استشرى قطيع ذئاب
 إن لم تقف صفا إذا إحتشدوا لنا أشبا فقد هنا على الاحتاب (٢)

أما عن تنبيهه الواحى أو غير الواحى لهذا الخطر الذى يحيق بالبلاد العربية
 ومصر على وجه الخصوص من أثر هذا الشقاق السياسى الداخلى والخارجى فيشير

(١) شجرة الدرس ٢٠٤

(٢) شجرة الدر / عزيز أباطه ص ٢٣ .

إليه قائلا : -

• ولا يتورع عزيز أباطه عن فرض الطابع القومى عمدا - حتى ولو لم يستوجه السياق الدرامى - إرضاء للمشاهد المصرى . وما أظن ذلك إلا نتاجا لرواسب الميلودراما الغنائية التى امتدت منذ بداية المسرحية هندنا وظلت سائدة ، كما نرى فيما بعد - حتى مسرحياتنا المعاصرة .

ففى مسرحية غروب الأندلس (الفصل الرابع / المشهد الرابع) نقل أباطه الأحداث إلى مصر عمدا دون أن يكون لهذه النقلة أى تصاعد درامى يماون على دفع الأحداث عضوبا إلى غايتها المحترمة ، فبدت كأنها عائدة جادة فى إقناع الأمير أربك وقنصوة الغورى - قادمة إليهما من الأندلس إلى القاهرة - ليقدما العون إلى المسلمين فى الأندلس ، جاء الرسول من هناك (الأندلس) يبلغها أن ابنها وكان أسيرا عند الأسبان قد عاد على رأس جيش أسباني إلى غرناطة وبذلك عدل سلطان مصر عما كان قد اعتزمه من إرسال جيش يقف إلى جانب المحليين هناك . وهكذا كان على طائفة أن تعود كما جاءت دون أن تكون لسفارتها أية دفعة درامية إلى الأمام - كما سبق أن قلنا - ولكنها مخاطبة السرازم القومية بصورة ميلودرامية خطابية غنائية فى ذلك الحديث عن العروبة والإسلام مما يتناسب والجمهور التاريخى آنذاك المعبر فى مباشرة صريحة عن الاتجاه السياسى للدول العربية وهما يدور فى مصر آنذاك من فساد سياسى اجتاحها مما تحس معه على حشد قول الدكتور عبد القادر القط أن المؤلف هو الذى يتكلم مستنبطا للقارىء عبر التاريخ إذ يقول : -

انظروا نظر للمظالم نظرة	قبليته الإدراك والإمام
نستهدف المدى الهزيل ونجتزى	بالهضب دون بواذخ الإسلام
تقفرون والدنيا تسير جديدة والـ	آراء والنزعات والاحكام
أفنت صوالحك على أبصاركم	وقادركم كسفا من الإظلام
كل يقول : أنا ، ولو قد قلت	دعني ، أتقينا بيضة الأيام =

إنما أختى على مصر إفتات الظالمين
مصر للمصرى لا للدخلاء الغاصبين
كل كوردى وتركى وعلموك مهين
هبدوا مصر وسادرا فى بلاد الخالدين (١)

ويبدو أنه يثنى من دعوته حكام العرب الذين كانوا لاهين منصرفين أيما
انصراف إلى خلافاتهم وحزاداتهم :

لم يجد نقدا نصحتنا ورجاؤنا فطعت على غير الهدى الآراء
إن جانب التوفيق قادة أمة أكدى النصيح وأنجح السفهاء (٢)

وإمل سائلا أن يسأل هنا : لماذا لم تستند هذه الآيات السابقة إلى شخصية
قائلها بالمرحبة المذكورة (شجرة الدر) ؟

تفتاحرون بمالك وطوائفنا	والشرق يبتكر الجريح الدامى
باسم العروبة والجوار دهوركم	والدين والحرقات والأرحام
فصدتمو متوجسين كأنما	أدعركموا لكبائر الآثام
واضيعة الإسلام إن لم تقهروا	أهـواءكم ، واضيعة الإسلام

(أنظر : فى الأدب المصرى المعاصر ، د . عبد القادر القبط ص ١٥١ ، ص
١٥٢ / مكتبة نهضة ، مصر نوفمبر ١٩٥٩ - وأنظر : الأدب وفنونه ، د . عز الدين
إسماعيل ط دار الفكر العربى .

وأنظر : غروب الأندلس / عزيز أباظه ص ٨٦ ، مطبعة مصر سنة ١٩٥٢ .

(١) شجرة الدر / عزيز أباظه ص ٧٧ .

(٢) شجرة الدر / عزيز أباظه ص ١٢٧ .

وجوابي : هل هناك فرق بين أن أنسبها إلى عزيز أباظه وبين أن الصقها على السنة شخوص مسرحية بدت دخيلة ، لأن عزيز أباظه - كما سبق أن اعترف في مقدمة حديثه لفؤاد دراز - يقسم أحيانا ثلاثة أو أربعة أقسام ، والمناقشة تبلغ مداها حتى ولو كان ذلك على حساب تمهق المناظر وإفحام شخصيات كثيرة على المسرحية ، بما يخفف حدة الصراع ويغلب الحركة المادية للشخصيات على الحركة الفنية النفسية (تماما كما كان الأمر عند شوقي) .

وقد كفانا كثير من القاد المعاصرين ، مشقة الغرض وراء بناء مسرحيات عزيز أباظه الفني ، وكيف فقدت - خلال غيائته وخطايته ونزعتة القومية التي بدت مفتعلة - فقدت بناءها المعنوي ، لأن أباظه كان هدفه الغنائية المعتمدة على انتقاء ألفاظ اللغة الجملودية (١) التي باع من سيطرتها على حافظه أباظه أن جعلته يردد بعض الأشعار الشعرية بنفس ألفاظها خلال مسرحيتين له على سبيل المثال « العباسه والناصر » .

فالرشيد يقول لمعمر في المشهد الثاني من الفصل الرابع حين اكتشف بناءه بالعباسه رغم أنف الخليفة : -

هجنت في عيني كل فضيلة فإذا المرؤة والجمال غرور (٢)

(١) أنظر في الأدب المصري المعاصر د . عبد القادر القط ص ١٥٥ ، ص ١٥٦ .

وأنظر « خطوات في النقد » يحيى حلى ص ١٦٤ ، ص ١٦٥ .

وأنظر : مسرح عزيز أباظه د . محمد مندور ص ٥٠ / دار للفرقة سنة ١٩٥٨ .

وأنظر : « المسرح » د . محمد مندور ص ٩٦ .

(٢) العباسه / عزيز أباظه ص ٢٤٠ - ط اول - شركة فن الطباعة سنة ١٩٥٠ .

«والحكم : يقول للجارية : شفق ، في المهد الثالث من الفصل الرابع حين
يبين أنها جاسوسة أجنبية لتلك الدول التي تريد تقويض ملك والده ، الناصر ،
لأنه بسط نفوذه عليها : -

«جنت عيني كل فضيلة واطنعت غرتها بذوب القار (١)

فالشطرنج (جنت في عيني كل فضيلة) لا شك أنه يلح على حافظه القاهر
ويجد صدى عذبا لما يحويه من لفظ (جنت) الجلودى الجرد فترى الناظم
المسرحى عزيز أباطه يأتى بذلك اللفظ داخل ملك العطرة ، ويحاول تمكيد
الشطرة الأخرى بما يراه هو مناسباً للوقف المسرحى ونراه نحن استكمالاً للوزن
الشعرى التقليدى والقافية السائدة وكان يكفيه إجماع أن ينطق الشطرة (جنت
في عيني كل فضيلة ففيها الغناء كله معنى ومشاعر ولم يكن بحاجة إلى ترقيق هذه
العطرة بما يتراءى له ، ذلك أن استكمال البيت حتى نهايته لا يتناسب والموقف
الدرامى العنيف في كلا المسرحيتين والذي يفرض على الشخصية المسرحية قائله هذه
الشطرة أنفاساً لاهثة تتقطع فيها العطرات بدل أن يتكامل البيت ولكنه شيطان
الوزن الموحدة والقافية الموحدة والرصانة الشعرية على حد تعبير عبد القادر القط (٢)
- والغنائية الخطابية الميلودرامية التي يلجأ إليها عزيز أباطه كقاهر يفتح نصب
هيبه الهدف القوي بما يحويه من خلق حربى أصيل يجعله يرى في الخيانة أيا كان

(١) الناصر / عزيز أباطه ص ١٨٦ دار احياء المكتب العربية عيسى البابى الحلبي وشركاه

سنة ١٩٥٠ .

(٢) أنظر - من فنون الأدب المسرحية والشعر (١) المسرحية د . عبد القادر القط ص ٥٠

دار النهضة العربية - بيروت سنة ١٩٢٥ .

سببها جرماً يتعارض مع الفضيلة وهنا تدوى القاعة بالتصفيق العسوائي كلما ترددت في ثنابا المسرحية هذات عربيات بالغات .

وحينما حاول عزيز أباطه افتعال شخصية « فرفوربة » في مسرحه كامتداد لتأثره بأستاذه شوقي - حينما أتى بشخصية « إنشور » في مصرع كليوباتره وكلاهما امتداد فيما نرى لتلك الشخصية المصرية الضاربة المضروبة التي المذع باليد أو باللسان والتي رأيناها تمتد إلينا من تراث الكوميديا الشعبية في بدايات مسرحنا -

حينما حاول افتعال ذلك في مسرحية « شريار » بدا ظلها كثيفاً فيه الكثير من الثقل والقلة من « خفة الدم » فما هو ذا « سليمان المسخ » في الفصل الأول - المنظر الثاني - المشهد الأول يقول عن نفسه معلقاً على الأحداث : -

مضحك الملك . مسخه . لعبة القصر أنا بالقسوة الأقدار
نعمة العقل أن صحبت المجانين بلاء . كالحسن في الاطهار
ليتنى مثلهم إذن طاب عيشي وخبت شقوتي وقر قراري
أرسل القول جامعا في ثنابا هذيان المهوس المهدار
هاني موقظ بسخريتي المر حاة أفهام هذه الاغمار
أجل الصبر أيها المسخ إن الصبر عون على الأمور الكبار (١)

ولملك مطالبني بما عدته ظلاً كثيفاً للشخصية الفرفوربة التي أسماها « عزيز باسم » (سليمان المسخ) حسناً إنه تلك الالفاظ الجملودية على لسان هذه الشخصية التي كان لابد أن تعد بما تنطقه من ألفاظ فيها العذوبة مخلوطة بلذع المـسـرارة

(١) مسرح القصر / المجلد الأول / مسرحية شريار - عزيز أباطه ص ٨٣٥ - ط دار الكتاب اللبناني - بيروت سنة ١٩٩٦ . ٥٧٥١٠ - ط دار القلم - بيروت سنة ١٩٩٦ .

- هنصرا مهدئا قريية إلى نقوسنا ولكنها شخصية من خلق عزيز أباطة فكيف لها أن تسلم من (الاطهار ، والأغار) التي لا يمكن أن تطرب لوقعها الدراى الضاحك - إن كان نمة ضحك - إلا بعد الكشف عن معناها في حاشية الصفحة كما توقع كاتبها فشرح معناها .

ولعل إحساس عزيز أباطة بأن هذه الشخصية - التي أراد لها أن تكون مهدئة أو فيها شيء من الضحك - إحساسه بعدم استجابتها لما أريدت له من إضحاك مرير جعله يتنبه لذلك الأمر ويطلق عليها (سليمان المسخ) حتى يلتفت نظرنا إلى أنها شخصية فيها ملح التهريج فإذا لم نر نحن بعد قراءتنا لكلامها أى تأخير ضاحك استعدنا كلمة (المسخ) في أذهاننا فنحاول أن نفعل التصديق بأن كلامها لا بد وأن يكون ضاحكا فتضاحك بثقل ظال .

ولكننا يمكن أن تتلس للشاعر مخرجا إذا كان مقصده من فرض هذه الشخصية (سليمان المسخ) أن يوضح الفساد السياسى الذى راج أمره بين فئة المستوزرين وخماكهم وشهريار ، مما يريد أباطة أن يصرح به ولا يقوى خوفا من أن تبطش به باطشة كما كان معروفنا عن ذلك العهد الذى أمر فيه القانون حنة أن يكف عن ممارسة الإنصاف إلا بأمر أهل الثقة ، سنة ١٩٥٥ .

فأف هذه المقطوعات الغنائية عن الفساد السياسى والظلم ووضعها على لسان سليمان المسخ ، ولا خير في ذلك ما دام قانون الشاعر هو أن يقسم البيت بين شخصين أو ثلاثة أو أربعة مما لا حظناه في مسرحياته السالفات ومما سبق له الاعتراف به وأبقناه في بحثنا .

يقول سليمان :

كل شيء هنا يسير على وفق نظام كالشوكب السيار
يدافع الليل بالضحايا ويسهر الصبح عجلان بالرحى والعار
حاكم غاشم وشعب ذليل ليس يقوى حتى على استنكار (١)

فالحياة يحكمها نظام سياسى حديدى يتعاقب فيه الليل والنهار على سلك دماء
شعب لا يقوى حتى على التعبير عن ظلم حاكمه الذى يجله حار إمداد دماء شعبه،
بل لا تملك طائفة المستورزين لهذا الشعب - من أنفوا الجبن والنفاق وطمس
الحق حتى يصعدوا إلى مراقى المجد - لا تملك إلا أن تردد في حضرة زعيمهم
الباطش :-

أمر مولاي ، رأى مولاي ، يا مولاي نافست في الهدى الانبياء (١)

وإذا حاول أحد هؤلاء المستورزين تذكير الحاكم الباطش والزعيم الملمم بأنه
إنما يشير عليه ببعض ما يعمر به إذا بهذا الشهر يار ، يقول (في صرخة) تتمثل
فيها الديكتاتورية :-

شهر يار : لا رأى إلا للقوى القادر
الرأى لى وحدى ليس الملك لى هل لم يفض لى كابر عن كابر
والشعب ما هو ؟ إنى أنا ربه تضرع عليه فواضلى وما ترى
دستوره حكى وسنة هديه حكى ومرجع أمره لا وأمرى

فإذا أنا استرذرت منه فإنها من أقلدها بروح الساخر (١)

هكذا كان د شهربار ، مصر آنذاك ، ومبالغ إستبداده وصلفه إلى درجة تطابق قول أحد زملائه الوزراء في ذلك الوقت (لا فرعون ولا لورد كرومر كانا يتمتعان بنفس السلطة المطلقة التي كانت موجودة في ذلك الوقت) (٢) .

فلا داعي لمحاولة الشاعر الدخول بموضوعه - هنرة - في دهاليز الأساطير فإننا نرى أن ذلك كان وضع مصر في تلك الفترة التي تناوشتها فيها مراكز قوى لم يقر شاعرنا - ولا نحن - أن نعترض على أسلوبها في دفع حياتنا السياسية والاجتماعية في طريق مرسوم من قبلها كله عسف وبأساء وفيه :-

كل جبار دولة فرض الطغيان فيها والعسف والبأساء

لم نعته إلا بطانة سوء وأمام كانوا له شركاء (٣)

بل إن الشاعر لا يقوى على كبح جماح شعره فيفضحه هذا التصريح - رغم محاولة التستر في ثياب المسخ وأجواء الأسطورة - يفضحه ما يقوله عن الملك البطالة التي بلغت استخباراتها أقصى الأرض فكيف يعجزون عن معرفة مكان حاكمهم ؟ وذلك في المذهب الثاني من المنظر الثاني للفصل الأول وهم يستجوبون د سليمان المسخ ،

(١) نفس المرجع ص ٨٤٣ .

(٢) أنظر صحيفة الأهرام السنة ١٠١ عدد رقم ٣٢٣٤٤ بتاريخ ١٩٧٥/٧/١ ص ٤ .

(٣) مسرح الشعر / المجلد الأول / ص ٨٣٧ .

نور الدين - أين مولاك أيها المسخ ؟

سليمان - مولاى ؟

نور الدين - أجل

سليمان - قد هتفتى بهـ والـك

عليكم لا يغيب عنه مدب النمل في فارس ، أليس كذلك ؟

كيف لا تعرفون مثواه ؟ هذى غفلة قد تجرم للهالك (١)

وتدرك هذه الفئة خطر (سليمان المسخ) - الذى ترى فيه دفر فوره ، الشعب
اليقظ ولسان حالة الموجه - لأنه يفضح أساليبهم أمام الحاكم « شهربار » بأملوبه
المهذار هذا ، مازجا الجدل بالهرل فيقول الوزير الأول مهذرا متوجسا :

نور الدين - هذا المهرج يجمع كيدا إن لم نهض ذراعه امتدا

يلهى بنا مولاة في ملح مسمومة موفورة حقد

فيقترح عليه الوزير بدين مثل ما كانت هذه البطانة تقترح في شأن كل من
يحاول كشف أمرها :

بدین : الراى أن نمضى فنقتله ونقول : مل العيش فانتحرا

هكذا كان القهر والبطش بمن يجرؤ على رفع صوته من أهل مصر مديرا إلى
مكامن الفساد ، حادثة تدبر لاغتياله ثم يقال انتحر .

ولن أكون مغاليا إذا قلت إن عزيز أباطه كان يعلم من أمور النفاق بين
ذوى السلطة ما جعله يستدفع أن هناك مسميات جميلة رفعت شعارا وتمويهـا

لمسميات قييعة وكلها من التعبيرات التي صاحبت بين رجال النظام والسلطة في ذلك
الحين حتى يهرفوا من شأن الأمراض الاجتماعية لصاحب الرقعة الملهم الذي
كان يسر من ذلك الأسلوب فيثيب عليه صاحبه .

استمع إلى هذه الفلسفة في أمور النفاق السياسي يلقيها بدين على أحد زملائه
ناصحا إياه حتى يمكنه الوصول إلى ما يريد :-

انتق الألفاظ لا تقذف بها رشا ورشقا
إن للناس أسوبا قد استخفى ودقا
إن ذكرت الجوع والفاقة قلت : الشعب رفا
أو تعرضت لوصف الظلم قلت : العدل أبقي
أو ذكرت الجهل قلت : الناس بالغة تشقى
أو لو أثبت هذا الفن ما أخطأت رزقا (١)

(١) نفس المرجع ص ٨٤٠ . وسنرى مثال ذلك بوضوح عند توفيق الحكيم
في مسرحيته (الحمار يفكر) من كتاب (الحير) المنشور عن دار الشروق ببيروت
سنة ١٩٧٥ ، والتي كتبها في مارس سنة ١٩٦٩ ومنعت من النشر لأن فيها مسامحا
بشخصية الزعيم الملهم خاصة في هذه المسميات الجديدة :

الاص النحيف - السطر ؟ تقول السطر ؟

الاص الضخم - الجباية الجباية

الاص النحيف - نعم حاذر ، لو سمعك شيخنا ومستهشاره العلامة تنطق بمثل هذه
الألفاظ

الاص الضخم - لساني لم يتعد بعد الكلمات الجديدة (ص ١٨)

العلامة - قلت لك إن القرة يجب أن تختفى خاف المبدأ ... والمبدأ هو

فأين هذه الاعترافات الصريحة التي تعبر عن جوهر معين — عانيتنا بانفسنا وعاناه شاعرنا بأبظه وكان أكثر جرأة منا على التصريح به في ذلك الزمن — أين هذه الاعترافات بما حاول أباطه أن يوهننا به من أنه لجأ إلى الاسطورة * خلال التصريح الدرامي المسرحية و شيريار ، فذا كاتب الدرامي . اذا حاول استخدام الاسطورة كشكل درامي — عليه أن يخلق من رموز الاسطورة قوة ابداعية

أنا نأخذ مال الاغنياء لنعطى الفقراء

- | | |
|---------|---|
| الشيخ | - وهل سنعطى الفقراء ؟ |
| العلامة | - هذه مسألة تبحث فيما بعد |
| الشيخ | - لا أسمع لابد من حسم الموضوع الآن فرجالنا كما تعلم لن يقبلوا تمرير رعايتهم ايعطوا غيرهم مغائهم |
| العلامة | - المهم الآن أن نعطى الجميع أسماء جديدة يفهم ليسوار رجال مذهب |
| | أعضاء حزب |
| الشيخ | .. والسرقه ؟ اذا نسميها ؟ |
| العلامة | - جباية ، ألم تنفق على ذلك ؟ |
| الشيخ | .. نعم جباية ... الحرامى ؟ |
| العلامة | .. محصل |
| الشيخ | .. مضبوط (ص ٢٦) |

* يعتبر ت . س . اليوت أحد الذين شاركوا في بحث الاسطورة وصيها في قالب عصرى جديد ولقد ساعدت النهضة المسرحية الجديدة على رعاية المضمون الدرامي في المسرحيات الحديثة التي كتبت من خلال تشكيل أسطوري بما أدى إلى تخطى الحواجز التقليدية التي قام عليها المسرح سنتين طويلة فنذته الصورة الشعرية والأسطورة الاغريقية الأصلية بما أدى إلى اتساع الميدان بعد أن امتزجت هذه اللامع بالتضاياف الفكرية الحديثة .

أنظر : الاسطورة والدراما / سعد عبد العزيز ص ١٠٩ .

موجية تكشف عن سر غامض لم يكن معروفا لدى أفراد الناس فهمته هنا أن يمنحهم شيئا جديدا وأن يضيف اليهم خبرة إنسانية جديدة،^(١) أى أنه ينبغي أن يكون هناك تفاعل عضوي بين المواقف والخصائص وبين ما يريد الكاتب للسرحة الإيجاء به من رموز الأسطورة الأصلية مفسرا هذه الرموز بحسب الدرامى المتميز - تفسيراً جديداً يلائم واقعاً .

وأغلب الظن عندى بعد دراستى لمسرحية شيريار أن ما حاول أباطه التركيز عليه من ملامح الأسطورة هو حل عقدة شيريار برده لفته فى نفسه وفى سطورته وعزة ملكه وذلك بتحويله من الشر والقسوة وسفك الدماء الى الخير الذى يبالغ حد التخل عن العرش والضرب فى مناكب الأرض كولى من أولياء الله بصورة مفاجئة لم تسبقها مقدمات كافية لتفسيرها . وفى هذا التناول لم يحالف أباطه التوفيق فى تفسير رموز الأسطورة تفسيراً جديداً مثل ذلك الذى حاوله توفيق الحكيم وبها كثير من قبله فنجما فى إضافة شيء - رغم ضآلته - إلا أنه يوضح فهمها لما يجب أن يكون عليه التناول الدرامى الجديد لرموز أسطورة قديمه^(٢) فما الذى ياترى الجاء إلى التضييق على نفسه وتناول موضوع شيريار أسطوريا بينما باطنه سـ كما استشفناه - مسرحيا كان يريد منافقة عدة قضايا معاصرة حدثت فى عهد ثورة ٢٣ يوليو - ولا علاقة لها أصلا ببيئة الأسطورة التاريخية كما سبق لنا أن عرضناه ، وما الذى جعل مفهومه للكورس كمنصر من

(١) الأسطورة والدراما / سعد عبد العزيز ص ١٩ ، ٣٠ - طبع مكتبة الانجلو المصرية سنة ١٩٦٦ .

(٢) أنظر : تفصيل هذا فى كتاب « مسرحيات عزيز أباطه » د . محمد مندور ص ٧١ ، ٧٢ ، ٧٣ .

وأنظر : « عن مسرحيات « عزيز أباطه » د . عبد المحسن عاطف سلام ص ٣٧١

هناصر التجديد في تناول المسرحى عنده - حسب ما أورده في مقدمته -
ينصرف به عن موظيف و الكورس ، دراميا في دفع الاحداث إلى الامام بدل
أن يصرخ هذا الصراخ الذى لا يضيف جديدا .

يا صرخة الموت اصعدى للسماء بين طفارات الضياء الحزين
قصى طائرا قصة الأبرياء رموا بمأفون من الفاشمين
فجر في الارض بحار الدماء يا رحمة الله : ألا تدركين (١)

لم يكن من الممكن الاستغناء عن هذا الاستعراخ لأن بالمسرحية أشمارا كثيرة
على لسان (سليمان المسخ) أوحى بذلك فما الذى جعل عزيز اباطه يتأرجح كل
هذا التأرجح بين الأسطورة والمسخ والكورس ؟ .

أغلب الظن عندى - كما سبق أن وضحت - أن عزيز اباطه كان يبنى
التنديد بالظلم والفساد السياسى بين ذوى السلطان من حكام مصر في الحكم الأيام
التي نشر فيها مسرحيته فاجأ إلى التملويه حتى يخفى هدفه القومى محارلا لتفتيت
موضوعه الغنائى القومى بين أسطورة فيها مسخ وكورس حتى ينصرف فكرنا
مريدا عن واقعنا المصرى الحالك . ولكنه رغم هذا المجهود التملوي لم يفلح

(١) مسرح الشعر / المجلد الأول / مسرحية شهباز / عزيز اباطه .
* وربما كان هذا التملويه هو ما دعا الدكتور عز الدين اسماعيل إلى أن يرى اباطه قد
« تكلف الحديث عن سوء حالة القصر وسوء حال الشعب من خلال هذه القصة على النحو
الذى قدمه »

أنظر : قضايا الانسان في الأدب المسرحى . تأليف الدكتور عز الدين اسماعيل ص ٢٥٧ سلسلة
الآف كتاب تحت رقم (٤١٢) الناشر : دار الفكر العربى .

(١) عن مسرحيات عزيز اباطه / د عبد المحسن عاطف سلام ص ٣٧٥

إلا في ترك انطباع واحد على أنفسنا إلا وهو ما يتميز به — منذ حديثنا عنه في هذا المقام — من غنائية تقليدية قومية ترسم إلى حد بعيد ظل شوقي لكن في جرأة أبعد من تلك التي رأيناها عند شوقي في مسرحياته ذات الملمح السياسي ، اءا حدا بأستاذنا الدكتور عبد المحسن عاطف سلام أن يقول عنه : (لعل جرأة الشاعر على التعبير عن نفسه في آراء نقدية مكشفت عن اعتداد بالنفس واستحصاء للقوة الفنية واستقلال في الرأي وإحساس بالوضج والثقة ^(١) .

بل أن هذه الجرأة السياسية المقنعة قد استمرأها شاعرنا عزيز أباظه في مسرحيته « قافلة الزور » ، سنة ١٩٥٩ حيث تخفى الشاعر في أرب موضوع ديني (أخذ من حقبة أولى في حياة الاسلام ، أخذ من فترة البداية حيث الصراع والخوف والجهاد وحيث يحرص الناس على عقيدتهم الجديدة وعلى حياتهم خوف اقتراء أعدائهم من غير المسلمين ويطعنهم بهم) ^(٢) . فهذا جابر أحمد المسلمين المضطهدين يرى أن :

هذه الدولة الغدوم تشوم الناس سوء العذاب والايذاء
قد صبرنا لو قد تعنف هذا العصف عن من حرمة الآراء

... ..

... ..

(١) قس للرجع السابق ص ٤٠٧

(٢) نفس مرجع الأستاذ الدكتور عبد المحسن عاطف سلام السابق

وأعدوا مدامر اليوم يفرون من أديم الخنيفة البيضاء
لا ومن كرم الخليفة بالاسلام لا والرسالة العصماء
لن ينالوا منه ، وكيف ينالون من الشمس في حوالى السماء (١)
فالموضوع كما ترى ليس بالمجديد ولكن هذه العبارات التى توحى بوضع
ظالم لجماعة المسلمين من مثل (هذه الدولة الغشيم تصوم الناس سوء المذاب)
و (هذا المصف) و (من حرمة الآراء) و (يفرون أديم الخنيفة البيضاء)
و (من كرم الخليفة بالاسلام) و (الرسالة العصماء) هذه العبارات السابقة
لا بد أن تحرك فى أذهاننا وضعا تعسفيا كان يحتاج فئات دليية سياسية معينة
هندنا فى مصر كاد شيطان السلطان فى ذلك الوقت أن يأتى عليها تمكيلا وتعذيبا
وقتلا وتشريدا ذلك خريبة العقيدة الاسلامية فسبعانه وتعالى (اشترى من
من المؤمنين أنفسهم وأموالهم بأن لهم الجنة (٢).

ولكن الهاتف يقف فى وجه ذلك الشيطان قاتلا :

... .. سوف تمى بخاتم المرسلينا

فى يديه القرآن يبقى على الدهر كتاب الهدى المصون الميننا

يعصم المؤمنين ما أبصروا الحق ويهدى الاسلام والمسلمينا (٣)

فالقرآن الكريم — أيضا هنا فى الآيات — كان دستور هذه الفئة المسلمة .
والآن ربما بمبادر سؤال يقول : ما الذى حدا بأبازة أن يشير هذه الاشارات
— التى تكاد أن تصل حد التصريح — إلى معاناة طائفة المسلمين من

(١) مسرح الغمر / المجلد الثانى / موزر ابازة / قافلة النور ، الفصل الأول ، المشهد الاول
ص ١٤٤ ، ١٤٥

(٢) نفس المرجع السابق ، الفصل الرابع ، المشهد التاسع / والمرحبة مملوءة بالآيات
القرآنية فى مواقف متفرقة صفحات ١٥٣ ، ١٥٤

(٣) نفس المرجع السابق ص ١٤٠

الاضطهاد الظالم للحاكم في تلك الفترة الزمنية سنة ١٩٥٩ (التي نشرت فيها المسرحية) ؟ .

وجوابنا سيكون في شكل سؤال :-

و هل كنا في مصر محتاجين إلى من يشرح لنا - نحن الدولة الإسلامية - ما عاناه المسلمون الأوائل من اضطهاد الفرس لهم تحت قيادة رستم ، في مسرحية شعرية تمجد الأخاء (١) الأسمى والتضحية ، وما أكثر مثل هذه المسرحيات الإسلامية في أدبنا العربي قبل عام ١٩٠٩ ؟

هل كنا في حاجة عام ١٩٥٩ إلى مثل هذه المسرحية بتلك المشاهدة الموهمة السابقة والتي لا تضيف جديدا إلى السياق الدرامي ؟

ربما كان لهذه المعاهدة فائدة في تحريك إحدى الشخصيات و سلفاس ، إلى الإسلام كأنفهم من كلامها في الفصل الرابع ، إلا أن هذه النتيجة لا تبرر دراميا هذا الحشو الغثائي .

فما السري ياترى المختفى وراء حرص الشاعر على إضافة هذه المعاهدة ؟ إن في عبارات بعض باحثينا ما يضيء لنا الطريق كي نألم شتات أفكارنا في هذا الحضم .

فهذا الدكتور أحمد شلبي يقول : « العجيب أن الاضطهاد والسجون شملت جماعات مختلفة المشارب ، فالأخوان المسلمون عانوا منها ، كما عانى منها الشيوعيون

(١) نفس المرجع السابق / الفصل الثالث / المنظر الثاني من المشهد الأول حتى نهاية المشهد الخامس من ص ٢١٠ إلى ص ٢٢٢ .

فكان الفرع كان هدفا لذاته ، (١) .

ويقول الدكتور ابراهيم عبده (ومن المسلمين من اباح دم المسلمين ورتب لهم في ساعات الهدنة وأيام المحنة المأجورين لازهاق ارواحهم ونسف منشأهم ، ونسى المسلمين أنهم رفاق سلاح واخرة جهاد ، وأنهم خير أمة اخرجت للناس ولا يليق بها أن تفرق أيدي سبأ) (٢) .

وبعدتنا إلى د قباذ ، شبيه فرفور في المسرحية الشعبية ، والمعلق الحكيم الفارس عند اللزوم ، الجبان إذا استدعى الأمر شيئا من الجبن ، مثل الشعب المؤمر والمتآمر بأحداث المسرحية - بعدتنا إلى د قباذ ، نراه يضيء الطريق واضحا من سبب هذه التراكمات الى اعترضت سبيل فهمنا للداعى إلى مسرحية شعبية اسلامية تصف تضحية المسلمين الأول لمن يعيشون في مصر سنة ١٩٥٩ ، -

قباذ : لقد شهدنا	هجائب أفلقت بال العباد
فقد هئنا على رغد وأمن	إلى أن حل رستم بالبلاد (٣)
ويقول منه أيضا د قباذ ، : -	
وسام الناس تعذيبا وذلا	فقرت عصابة منهم لواذا (٤)

-
- (١) انظر . حرب ٦٧ - ٧٢ (دراسة مقارنة لإبراز أسباب الجريمة ودعائم النصر) د. أحمد شلبي ص ٤٤ - مكتبة النهضة المصرية سنة ١٩٧٥
- (٢) انظر : (الوسواس الخناس) أحداث مصر في عشرين عاما / د. ابراهيم عبده ص ٣١ دار الشروق لبنان / الطبعة الثالثة سنة ١٩٧٤ .
- (٣) مسرح الشعر / المجلد الثاني / عزيز أباطة / قافلة النور / الفصل الرابع المعبد الثاني ص ٢٢٩ .
- (٤) نفس المرجع السابق ص ٢٤٠ .

فالسبب كما يبدو هو د رستم ، ذلك الفناء العسكري الفارسي الدموي في
مصرية د قافلة النور ، . إنه صورة لذلك الحاكم المتعطرس الذي تمسكت فيه
دوافع شخصية مختلطة بدوافع الواجب العام فجاء بطشه بالمسلمين وجماعتهم
بطشا حيرانيا

انى منزل بكم نقمة الدهر ومصلبكم عذابا ونكرا
فيصل الامر ، مدرك الرمر ملقى الذعر مجرى الدماء نهرا قبحرا
احذروا قتلى وخافوا هراى انا كسرى هنا ، اجل انا كسرى (١)
فيؤمن على تصورات عقله ، ويثبت هذا التوهم قائلا (اجل انا كسرى)
فهل وجد لدينا - ابناء مصر والامة العربية - عام ١٩٥٩ كسرى باطشا
غشوما كهذا ؟

أغلب الظن أنه كان بين ظهرانينا - مدة ليست بالقصيرة - حاكم مثل
د رستم ، هذا بطشا وكبرا ، بما دفع اباطه القاهر المسرحى القوي الاكثر جراءة
من ثوقى - ولو أنه ما زال ظله في غنائيه التي اضاف اليها الفاظه الجلودية -
دفعه إلى الانحاء بالثورة عليه فى ثنايا حوار بعض المسلمين مع الفرس الراضين
بطشه فتقول د مريم ، له د سلفراس ، :-

مريم : كلا فان سكرتكم عنه على علم وتسلم سكرت مجرم (٢)
ولكن يبدو أن اباطه كان يائسا من أن يتحرك الشعب أمام بطش رستم مصر

(١) نفس المرجع السابق ص ١٩٤ .

(٢) نفس المرجع السابق / الفصل الثانى / المنظر الثمانى / المشهد السادس

سنة ١٩٥٩ فلم ير الا ان يضع أمه - في رثة يأس على أحان د سلفراس ، التي دخلت الاسلام وهي تقول :-

إن هوت أمتي وذلك بلادى فرباط الاسلام أبقي وأطهر
حقيق الله وعده لرسول الله والمؤمنين والله أكبر

وبعد ، أليس في المقتطفات التي أوردتها لاسائدة باحثين مضافا إليها ما انطلق به لسان أباطه من أبيات على لسان د الشيطان ، د لسان ، د رستم ، أليس في ذلك إسقاطات شعرية معبرة عن واقع حكمنا المستبدين في ذلك الوقت ؟

إن في البيتين الأخيرين السابقين إشارة واضحة إلى ما أردت أن أستغف من وراء هذه المسرحية (فرباط الإسلام أبقي وأطهر)

هل يكفينا هذا الفعار (الله أكبر) - الذي كانت تحمله وتردده هذه الفئة - إسقاطا شعريا للتعبير عن واقع فئة ظلمت في حياتنا السياسية ، وما ذلك إلا امتداد للنخط الذي سلكه وزير أباطه - في دهاء مكشوف - في د شهربار ، قبل قافلة الورد قاضيا بعض الجبروت السياسي الذي هاث في مصر فسادا ممثلا في اضطهاد طائفة معينة سنة ١٩٥٩ كان الاسلام غايةها وشمارها على يد جبار طاغية رمز له بالقائد الفارسي د رستم ، الحاكم المستبد .

وهنا نجد الفكر يلج بنا مسائلين ، د هل بين استبداد د رستم ، وحكم الفرد المطلق الذي تمثل في مسرحية أباطه التالية في مصر سنة ١٩٦٣ صلة ؟

إن د قوهر ، هي نسج على منوال الشاعر الانجليزي الكبير
William Shakespeare من ناحية الموضوع في مسرحيته د يوليوس قيصر ،

ومتابعة - في نفس الوقت - لشوقي في أسلوبه حين ألف مصرع كليوباترا مقلدا

نفس القاهر الانجليزي في : Antony And Cleopatra

ثم هي بعد هذا كله - وهو ما يهمني هنا في هذا البحث - اصطلياد الشخصية فيها صورة للحاكم المطلق الذي استرا كرسى السلطان وطعن الديمقراطية في الصميم وأوقف كل همسه بحرية بل وتقاسى ما كان قد وعد به الشعب من ديمقراطية ، ولانفسى أن القاهر يقدم لنا هذه المسرحية سنة ١٩٦٢ ، فهل هناك داع للتركيز على مثل هذه الشخصية ، الدكتاتورية ، عندنا في مصر في ذلك الوقت ؟ .

لو تناولنا مذكرات اللواء محمد نجيب (كلتي للتاريخ) لقرأنا فيها ما يمنحنا بصيصا من الهداية لاستكشاف ملامسات تقديم هريز أباطه لشخصية ، قيصر ، في مسرحية شعبية سنة ١٩٦٢ حيث يقول : (أردت تصفية الاتجاه الدكتاتوري لتحل الديمقراطية بضغط شعبي . . وطالب بضرورة الاسراع في إجراء الانتخابات) (١) وكان ذلك عام ١٩٥٤ ولكن محمد نجيب لم يوفق في اراحة هذا الحاكم الدكتاتوري الذي استمر ما يقرب من ستة عشر عاما .

فتصفية الدكتاتورية للديمقراطية هي السبب في مشار هذا النقاش الذي دار بين ، قيصر وبين ، برويس ، في المعهد الرابع من الفصل الاول (٢) :-

(١) كلتي للتاريخ / مذكرات محمد نجيب ص ١٢٧ ط بيروت

(٢) مسرح الشعر - الجزء الثاني - هريز أباطه ص ٢٠٢

قيصر :

أشكلك الحكيم ما أنت مفكر ؟ وما العكس ؟ حين اللب طبعيان موفيق
إذا كان حكم الفرد عدلا ورحمة وفضلا وإيثارا فحكمك موفيق
وإن كانت العنصرية عدوى وترددا وخلفا فحكمك واهن الركن مخنق

بروتس :

أخذت التسويمات الكلام ذريعة لتطمس حقا نوره يتألق
متى كان حكم الفرد عدلا ورحمة أثن خيل عدلا فهو عدل مافق
يمر حوالبه الهدوى والتملق وجهه سره لا ريب ظلم منق
أعدل من ينصب كالنمر كاسرا فيلب أقداس الغروب ويسرق
متى ولدتهم أمهاتهم حرائر عبيدا ينهب الرق فيهم ويعتق

ولكن الحوار المقتنع مع دكتاتور ، لا يفيد بل إن النصيحة والحق لا
تزيدانه إلا عتوا

قيصر : أجزؤ

بروتس : هذا الحق قيصر

قيصر : لا ترد

لا وشك أن يردى بحلى توفدى

بروتس :

أنفضب انى قد تحدثت مخلصا اليك فلم أخدم ولم أتأرد (١)

وحينما يذكر « بروتس » قيصر ، بوعوده في منح الشعب الديمقراطية ،
نرى الآخر يتصل منها :

بروتس : ألس وعدت القوم أنك نازل

من الحكم فردا

قيصر :

من وعدت ومن تعنى

ويمضى في تعداد أباديه الدكتاتورية البيضاء على الشعب متعاليا :

... أمسك ان لى رسالة تعز بها الدهر روما وتستغنى
أسوق لها الأفياء من كل جانب وابنى لها من شامخ المجد ما أبهى (١)

إلا أن بروتس الذى هو فى المسرحية لسان حال أباطه الممير عن آرائه يعرى
هذا الصلف المفرور قائلا :-

بروتس :

وأى يد هذى ؟ وأى تطول علينا بأجماد ممومة هجن
أيسعد هذا الشعب أن سقت أعبدا إليه كما كبلك قنا إلى قن
أمهفوا الى مجد الخلود ؟ أطامح لمنزلة الأرباب ؟ فاسمع وصدقنى
نرد لنا حرية قد سلبنها ونشرك فى الحكم الكفاة وتستدنى
واظن أن قول بروتس (أجماد ممومة هجن) ، (هذا الشعب أن سقت
أعبدا) ، (كبلك قنا إلى قن) واضح فيه ما أوقعه هذا المتجبر الطاغى الطامع
لمنزلة الأرباب بشعبه من وسائل قمع وارهاب بعث الجرأة على لسان شاعرنا
فانطق بروتس بأن (يرد لنا حرية قد سلبنها) .

ولكن قيصر يعاند الإرادة الديمقراطية متحديا :

قيصر : فان لم أجبكم الذى تطالبونه

بروقس : تنطلى إليك الشعب بالحقد والضغن

وما أظن بروكس (الذى يتحدث عزيز أباظه بلسانه) إلا واهما حين
يتصور أن الشعب يستطيع أن يتخطى إلى هذا القيصر بالحقد والضغن أو أن
يغير شيئا مما خطط له ، ذلك أننا نعلم جميعا كيف كانوا يجمعون جمعا ويوجهون
كما يراد بهم كما جاء بمذكرات محمد نجيب (١) وكان عزيز يتحنى أن يوجد
بينهم من يبصرهم بما يدفعون إليه مثل ما فعل د مارلاس ، في جموع
المتزاحين لرؤية د قيصر ، -

مارلاس :

خدهتمو فانخدعتم والحق لا بد يظهر
من أهرهون إليه المسقى المسطر
ماذا دماحكم فغنى ولأكم فتغير
كم قد زحمت عليه سيلة حين يظهر
متافكم وهو بنأى عنكم وساعة يحضر

والواقع أن معهد تجمع فئات الشعب من الدهماء (Mobs) في مقدمة
مسرحية د يوليوس قيصر ، لتكبير ، قد منح أباظه فرصة كبرى كي يثبت
ما يريد أن يثبت من تصوير لحالة الشعب الغرور به بأسلوب تفوح منه رائحة
(القافية في مسرحنا الشعبى) عنها في وضوح إلى حالة الشعب المصرى المظلمون
تحت حكم كثير من الطغاة حين يقول -

(١) كلمتى للتاريخ / مذكرات محمد نجيب ص ١٢٩ ، ص ١٤٤ ، ١٤٥ .

مواطن :

إنا ذلنا فكنا لكل طاغ مطية^(١)

ولإن كان أباطه قد وفق في هذه المسرحية من حيث رصد العفن الساسي - فلقد بدا هذا التوفيق على وجه الخصوص في اختياره لمسرحية تأمر فيها بمحوه من القواد على الحكم ، وقضوا جميعا بسبب شهرة السلطة التي حلوها متأمرين غير مقدرين عبء أماتها ، فنالوا حتفهم .

وهذا ما تعرضه علينا مذكرات محمد نجيب السابقة حين يقول :

... « أصبحنا كما يقول المثل البلدي « مثل السمك فأكل بعضنا » (٢)

وبعد فقد كان إلحاحنا فيما سبق على الجانب السياسي في مسرح أباطه - بعد مسرح شوقي القومى الاجتماعى - كان هذا الإلحاح يهدف إلى إظهار مسرح أباطه أكثر جرأة من مسرح سلفه شوقي في فضح ما عاناه شعب مصر من آثار الحكم المطلق الذى فرض عليه مدة ستة عشر عاما ، في مسرحيات تبدو فى ظاهرها من أعماق التاريخ ولكن مضمونها معاصر ، حاولت جهدى إبراز هذا المضمون مبينا مطابقتها لواقعنا السياسى من خلال عرض آراء كثير من الباحثين الذين اکتروا بنار هذه الفترة ومثليا بآراء نفر من قاموا على أمر هذا البلد منذ بدء

ثورة سنة ١٩٥٢ .

وقد انضح لنا متابعة أباطه لأمير الشعراء أحمد شوقي في غنائيته خاصة في مسرحياته القومية الأولى - ولكن خفت حدة هذه الغنائية الخطائية في مسرحياته الأخيرة لأنه كان فيها أقرب إلى نقل وقائع الساعة كالصحيفة اليومية إلا أن

(١) مسرح القمر / الجزء الثانى ص ٣١٥ .

(٢) كلمتى للتاريخ / مذكرات محمد نجيب ص ٥٩ .

الألفاظ الجملردية ظلت رائدة في جميع مسرحياته مع محاولته اختلاق شخصية «الفرفور» بصورة لا تبعث على تخفيف وقع الأحداث قدر ما تبعث على الأسى ، إن مبلغ ما في هذه الشخصية من جدية يكاد أن يفقدها طابعها الفكاهي للميز لها في مزجها السم بالعسل فزادت درجة السم زيادة مفرطة .

هذا وما زال أمر المخالطة واضحا في مسرح أباطة أيضا ، مثل ما رأيناه في مسرحية (قيصر) التي اعتمدت اعتمادا كبيرا على هيكل مسرحية (يوليوس قيصر لشيكسبير) وحملها القاعر ما يريد من مضمون سياسي مصري معاصر بالإضافة إلى - على ما نظن - ما قد استفاده من الاطلاع على المسرح المصري الأسطوري في اللغة الانجليزية للمعاصرة وخاصة ما نادى به ت : أس . اليوت سنة ١٩٥١ واستطاع عزيز أن يلم به من المسرحية - التي شارك زميله عبد الله البشير في تأليف « شهر يار » .

السنا - بعد تعرضنا لمسرحي شوقي وأباطة - متبينين استمرار خط الخاتمة المتأخرة بمنصر المخالطة في مسرحنا ذي القضايا السياسية والاجتماعية ، منذ بداياته التي رصدناها في الباب الأول من هذا البحث ، والذي جاءت «الفرفور» لتزيل ما ران عليه من غبار الماضي مثبتة أصالة تأثير الكوميديا الشعبية المصرية القديمة وعصريتها في مخالطتها الكوميديا السوداء المعاصرة الأوروبية ؟ .

أيما كان هذا التأثير فإننا لم ننته مع مسرح عزيز أباطة إلا في مضمونه القومي السياسي ولنا أن نقول ، ألم يكن عزيز أباطة مسهما في ميدان المسرحية

الشعرية التي تعالج مشكلة اجتماعية ؟

الواقع أنه قد حاولها ، واستخدمنا لكلمة « حاولها » ، يجعلنا نحس أنه لم يطرقها بكثرة تعادل استفادة مسرحياته القومية السياسية . لقد بدأ هذه المحاولة

الشعرية الاجتماعية حين قدم «قيس ولبنى» سنة ١٩٤٣ لم يفتى إلى مسرحه
الشعري القوي والسياسي قاطعا شوطا ليس بالقصير حتى إذا أجمد قوميها
وسياسيها التفت أنفاسه الشعرية للمسرحية بمسرحيته الاجتماعية
(أوراق الحريف سنة ١٩٥٧) و(زهرة سنة ١٩٦٨).

«قيس ولبنى» أسطورة عربية عالج خلالها - علاجا ميلودراميا معاصرا -
مسألة غيرة الأم من زوجة ابنها التي في تصورهما حرمتها من بلمنية العيش في ظل
ابنها واستأثرت باهتمامه وبأمواله فتوغر هذه الأم صدر ابنها على لبني مثيرة فيه
الغيرة، ومغيرة إياه بسوء مظهره بعد أن أنفق ماله على لبني وحرّم نفسه مؤنة
له على تراخيه نحو والديه.

أم قيس :

المال مال أهلك كيف حبسته هنا وسقت الحبل والجوهر
تبدو بأخلاق الثياب وترمدى لبني الدمقس مفسوفا وممدرا
وإذا مرضنا عندنا متافلا وتكاد ان وهكت تذب تحسرا^(١)

وما تلك التمللات السابقات في تشويه صورة لبني عند قيس إلا ستار يخفي ما
أزمت أم السوء هذه تدبيره حين رأت قيس مقبلا على زوجته وحببته لبني
تظلمها السعادة فلسعتها السنة الغيرة :-

أم قيس :

سمعت بي عند قيس منذ حلت فميت عليه بين الوالدات

(١) قيس ولبنى - عزيز أباظه / ص ٧١ للشهد الخامس من الفصل الثاني -
الطبعة الثانية / شركة فن الطباعة .

تعرضه وتورغـــــــــ ره علينا وتنفك فيه زحر الساحرات
سيصحو المدفق المفتون يوما فليفظها وهذا اليوم آت (١)
وحين يعترض قيس على تدبير أمه وهرة أشاعتها جـو السموم والفتاق
أملا في فصله عن زوجته وحبيته لبني ، حين يعترض بقوله : -

قيس :

وضعت السم في الدسم وفهت بأظلاـــــــــ م الكلم
ورمى الغض من لبني بما ألقيت من لـــــــــهم (٢)
وهنا تبرز مشكلة ودم الانجاب نخرجا لهذه الام من حقدما الابله إلى محاولة
تبرير هذا المجرم على لبني خوفا على انقطاع ذرية قيس من زوجة العقيم :
أم قيس :

ياقيس مال أهلك مال غامر ومراؤه في الكاهرين عيسم
ياقيس أنت وحيدنا فحياتنا ليسك إذن إلا عليك تقوم (٣)
وبنساق ذريع والد قيس جهلا من ناحية ، ومسايرة للتقاليد العربية من
ناحية أخرى حيث العرب تفاخر بكثرة الانجاب فيتابع زوجته (أم السوء)
في تيار هجرها على لبني لتطليقها من قيس استمساكا بعادة الانجاب
ليس إلا : -

(١) نفس المسرحية السابقة ص ٦٦ - المشهد الثالث من الفصل الثاني .

(٢) نفس المسرحية السابقة ص ٧٣ - المشهد الخامس من الفصل الثاني .

(٣) نفس المسرحية ، ص ٧٦ .

ذريح :

قد كنت يا بنى لاعدمتك خطورة من برزخ الأخرى وأنت سقيم
فلئن مضيت بغير ما خلف هوى بيت له التبجيل والتكريم
يا قيس سرحها ودونك غيرها هيات تصلح للرجال عقيم (١)

وحين يمدان من قيس جدارا صلبا لا يقويان على اقتحامه يتوسلاتهما
الحبيثة المبررة أبويا ، حين يفعلان في ذلك يتمسحان بالدين زورا وبهتانا
فتقول :

أم قيس :

لا بل سرحها فما من خطرة

يا قيس غير طلاقها برضاها

أبراك قد كبرا فلا تروهما

هنا ، وأرضهما فترض الله (٢)

فيبدو على قيس الانحياز الميلودرامى ذى النغمة المبهرة (ص ٨٨) :-

قيس : أين الكمال هل من الكمال

تركى أمى وأبى وآلى

بين يد التشريد والاذلال

وهزوا لتسامك وقال ص (٨٩)

ذلك جرح غير ذى اندمال

أن ذهب لبنى فراس مالى

(١) نفس المسرحية - المشهد الخامس من الفصل الثانى ص ٧٧ .

(٢) نفس المسرحية - المشهد الخامس من الفصل الثانى ص ٨٠ .

ومعقد الرجاء والآمال
وكعبة الأحلام والخيال
وانه لا بعد المحال
ما زالت الأيام والليالي
تصبحني باليمن والاقبال
حتى ومضى اليوم بالاهوال
كانها بواذخ الجبال

والواقع أنتى الملح فى الآيات شاعرا يتلص طريقه إلى الإنشاد المسرحى
الميلودرامى محاولا الإمساك بطرف ثوب عملاق بالنسبة له يسمى أحمد شوقى
فى هذا المضمار .

والواقع أن اختيار أباطه لذلك الموضوع من أبى الفرج الاصبهائى من ناحية
وحشو المقطوعات الغنائية التى يمكن أن تغنى بين الفصول من ناحية أخرى
كدور المغنى فى بداية الفصل الثالث المتظر الأول (١) كل ذلك يثبت متابعة أباطه
لأمير الشعراء أحمد شوقى وإلا فهل كان هناك داع سنة ١٩٤٣ - وهو تاريخ
إصدار مسرحية أباطه - إلى مثل هذا الحشو الغنائى الذى مارسه شوقى قبل
ذلك - نظرا لإقبال الجمهور على مسرح الفيخ سلامة حجازى لمجرد متابعة
مقطوعات الغناء - هل كان هناك ما يدعو أباطه إلى هذا الحشو فى عصر انفصل
فيه الغناء عن المسرح فاستقلت الدراما بمسرح خاص هو الفرقة المصرية التى
وكلت إدارتها إلى القاهر مطران خليل مطران واستقلت المطربة د ملك ، التى

(١) مسرحية قيس ولبنى ص ٨٩ - حيث يبدأ النقيب بقول المغنى :
كبد غير بارح ما ألقى ما أرانى أطيعه يارفاقى

كانت ربة المسرح الغنائى فى الاربعينات بالمسرح الغنائى ؟ (١)

ولكن دعنا نتمضى مع عزيز أباطه فى ميدان المسرحية الشعرية الاجتماعية
محاولين متابعتها حين يلتقط أنفاسه بعد أن أجهدنا النظم المسرحى ذو الطابع
القومى قبل ثورة سنة ١٩٥٢ والجائى إلى المباشرة السياسية بعد ذلك حتى قبصر
سنة ١٩٦٣ - لنجده حين يلتقط هذه الانفاس يعالج د فى أوراق الخريف ،
موضوعا اجتماعيا يرى فيه الدكتور محمد مندور موضوعا دخيلا على بيتئسا
المصرية ، وهو موضوع المرأة وداد التى أحببت (مهيوب) الفقير فيما مضى ،
ثم أجبرها عمها على رفض الفقير الاثير لديها لتزوج بأخر غنى لا تربطها به
إلا مهدة الزوجية فأخلصت لواجبات الزوجية مسلمة جسدها (لقاسم) زوجها
حتى إذا جاءها حبيبها القديم (مهيوب) بعد أن أمضى وبعد أن تكون هى قد
قضت سنوات طوالا أما لأبناء كبار وزوجا شريفة اقاسم - إذا جاءها حبيبها
القديم هذا نجيش فيما هو أطفها المكبوتة وتنفى حقوق الزوجية وتباشر الحب
اللاشرى تحت سقف بيت الزوجية مع حبيبها القديم (مهيوب) وتعترف بذلك
فى جراءة غير متوقعة فى بيتئسا الشرقية كما يقول مندور - وغير مبررة
دراميا فهى ميلودرامية من ناحية أخرى كما نرى نحن فيها -

هل كنت تجهل انى قد جئت مقهورة أبغضه ونعته
ان كان مطلقك أو جميلك ضيعا عمرى فمريضك صنته وحفظته
وربما كان دم تعاطفنا مع مثل هذه المسرحية هو فى العلاقة الفاذة بين

(١) انظر - رأى الدكتور محمد مندور فى ذلك الغناء الشعرى الذى ليس له
مبرر درامى (مسرحيات عزيز أباطه ص ٢٨ ، ٢٩) .

(رداد) وحبيبها القديم (مهيب) ولكن المودع في حد ذاته أمر من سيطرة التقاليد علينا معشر المصريين - من أصل ريفي أو من مصر العليا - فنحن لا يهمننا من يتوافق انسانيا مع فتياتنا قدر ألا تتحدر عن طبقتنا الاجتماعية بتزويج فتياتنا من فتیان بيئة إجتماعية أقل منزلة من طبقتنا التي تقوم أنها أرفع منزلة ، ومن يدري ربما أراد اباطه أن يمسير من طرف خفي إلى أن تدويب الفراق بين الطبقات الذي حرصت الثورة عليه منذ قيامها لم يؤث ثماره (١) فظلت العلاقات الاجتماعية على ما كانت عليه قبل قيام الثورة حيث طبقة اربة ترفض التازل بتزويج فئاتها من طبقة فقيرة .

تلك قضية اجتماعية مصرية صميمية حاول اباطه علاجها بأسلوبه الشعري الغنائى فانداحت أمامه دوائر العروض خاصة في تلك المواقف الغنائية بين الوجة (وداد) وزوجها (اكرم) حيث تتكشف علاقتما (بمهيب) أو حين تعرض (وداد) بحبيبها مهيب على الاستمرار في العلاقة العاذا بينهما حتى ينملا ما لم يستطعا استيعابه أيام الحب الأولى ، وحرماه في شبابهما إلى جانب الاحتفال بالألفاظ الجلودية ذات الشروح الهامشية والقوالب الحكيمية .

(١) أنظر المقال الذى نشر بصحيفة الأهرام يوم الخميس ١٥/٧/١٩٧٦ ص ٩ تحت عنوان « هل ذابت الفوارق ؟ » للاستاذ الدكتور زكى نجيب محمود .

• ولا يتراجع عزيز عن الإلحاح في مناقشة مثل هذا المودع والاشارة اليه في مسرحيته التالية (زهره) سنة ١٩٦٨ وكأنه شيء مألوف شائع في بيتنا وعليه كفاهر أخلاقى غنائى أن ينبه الى خطورته كما جاء على لسان سلمى في هذه المسرحية :

مق يدرك الأهل لن الزواج اذا فرضوا عقده لن يدوما

أنظر مسرح الشعر / ج ٢ / عزيز اباطه ص ٥٢٣ .

وهو ما كان الجانب الاخلاقي في مسرحيات أباطه ذات القضايا الاجتماعية ،
هذا الجانب الاخلاقي لا يتخذ فيه أباطه جانب الحذر - الذى لازم شوقى في
مسرحياته العاطفية مثل مجنون ليل - حيث حاول فيها شوقى إرضاء
جمهوره العربى الشرقى بالحفاظ على تقاليدهم حين جعل لبيل الحبة لقيس تتحول
فجأة - دون مبرر درامى هو الآخر - من حبها لقيس الى الزواج من غريمه
(ورد) إحياء للتقاليد العربية ، وإنما كان أباطه أكثر جرأة في صدامه لنا عن
طريق تعرية تقاليدنا الجافية تماما كجرأته في تناوله واقعنا السياسى .

وربما أخذ على أباطه في بنائه المسرحى هو الآخر عدم رعاية الواقع الدرامى
المقنع في بنائه لتحول الشخصيات المسرحية قدر عنايته بجانب الحوادث المادية
الخارجية شأن شوقى الذى قال أباطه عن نفسه إنه تابعه بما أدى - مع
حشر المواقف الغنائية - إلى عدم انتظام الحبكة المسرحية^(١) .

ولكننا نحمد له على أى حال جرأة التناول والإفصاح الذين لم يكن شوقى
مستعداً لهما . ربما لأن شوقى ظل أسير القصر ولكن هزير أباطه لم يكن لديه
ما يخاف فقدانه بعد أن طبق قانون الإصلاح الزراعى على كثير من الإقطاعيين
وشمل بعض الأبرياء^(٢) وربما يكون هذا القائلون - وغيره من القوانين الثورية -

(١) يقول الدكتور عبد المحسن عاطف سلام : « والخلل الأكبر الذى نلاحظه
على معظم المسرحيات الشعرية هو عدم قدرة الشاعر العربى على إيجاد ذلك
التفاعل بين الشخصية والحبكة . فقد يركز الشاعر على موقف معين تفقه الشخصية
في داخل الرواية ويعطيها مجالاً واسماً للتعبير عن هواها وإرادتها تعبيراً كاملاً
وهو بهذا يكسر الإطار العام الذى يفى أن يكون متناسقاً ويحدث الانقسام
الداخلى في القصة (أنظر : عن مسرحيات هزير أباطه ، / د عبد المحسن عاطف
سلام ص ٤٥٩) .

(١) أنظر : مذكرات محمد نجيب (كلمتى للتاريخ) .

قد اجتاح فيما اجتاح عزيز أباظه .

ولكن شوقي وعزيز اشتركا في المحافظة على الشكل الشعري التراثي مستمسكين بتلك القافية في شعرهم المسرحي وهي قيد كبير على حرية الشاعر المسرحي لأنها (تصيب حوارهم بالبطء والجور ، فتقسيم البيت إلى شطرين متساويين ، وإلى عدد خاص من التفاصيل لا ينقص أو يزيد يضطر الشاعر في غير موضع أن يلجأ إلى الحشو لينم به حديثا بدائه شخصية ما لأن ما بقي من البيت لا يحتمل حديثا آخر من شخصية أخرى)^(١).

وبخيل إلى أن كلا من شوقي وأباظه لم يميزا - حين أخذا في خوض ميدان جديد على الشعر العربي وهو الميدان المسرحي - لم يميزا بين المسرح الشعري والشعر المسرحي فظنا أن المسرح الشعري هو مجرد شعر يعقد في عقدة ، ويلقى بالحوار ، ولم يفطنا - لحضوعهما لعمود الشعر العربي التقليدي الذي شهدهما إلى الغنائية وأبعدهما عن الدرامية - لم يفطنا إلى أن شعر المسرح حوار ، والحوار المسرحي ليس مجموعة أقوال تأتي على جمهور بل هو حديث تقول فيه شخص المسرحية ما تقول في مجابهة شخصيات أخرى أو موقف ، ذلك أن الحوار - ونعني به الشعر هنا - هو نفسه فعل ، به نرى الأشخاص وهم يفعلون ، بمقدار ما يعنيه من أمر أنفسهم في موقفهم المسرحي بوصفهم أشخاصا أحياء يواجهون موقفا محددا لا بوصفهم متوجهين بأقوالهم وأفعالهم الممثلة إلى الجمهور وهذا ما يمنح المسرحية الشعرية طاقتها الدرامية .

يقول T. S. Eliot (إذا كانت المسرحية تنزع أن تكون مسرحية شعرية - لا أن تكون إضافة الشعر إليها حلية - فعلينا أن نتوقع أن شاعرا دراميا مثل

(١) انظر : (في الأدب المصري المعاصر) د. عبدالقادر القط ص ١٥٨ مكتبة مصر ١٩٥٥

شكسبير تحقق أروع أشعاره جمالا في أكثر مناظرة درامية ... فالذى يمتنع
المسرحية قوتها الدرامية هو الذى يمنحها قوتها الشعرية . فلم يخصص أحد بعض
مسرحيات شكسبير بأنها أكثر شاعرية في حين خصص أخرى بأنها أكثر درامية
فنفس المسرحيات هي الأغزر شاعرية ودرامية في وقت معا (١١) .

فلم يكن شكسبير - الذى عالطه شوقى وأباظه في بعض مسرحياتهما - لم يكن
غالبا يتم بجمال البيت الشعرى فيدفعه هذا الإعجاب العكلى إلى وضعه في أى
مكان من مسرحيته إلا أن يكون ذا وقع درامى دافع للاحداث مما فات كلا من
الشاعرين شوقى وأباظه .

إلا أن هناك شاعرين مسرحيين آخرين جاءا في لحظة مسرحية مخالفة للحظة
المسرحية التى وجد فيها شوقى ، وكذلك وجد فى شطر منها أباظه . لقد قلنا
فيما سبق حين بدأنا الحديث عن مسرح شوقى إن اللحظة التى تحكت في توجيهِ
طاقة شوقى شاعرا مسرحيا هي فجر النهضة المسرحية وتطوراتها المختلفة منذ
عهد اسماعيل حتى عهد الملك فؤاد ، مع ما صاحب ذلك من نمو حركة القومية
المصرية ، واتصال مصر بأوروبا إتصالا قويا مباشرا بما ظهر أثره في شعر شوقى
المسرحى وفي جانب من شعر أباظه المسرحى حتى ثورة سنة ١٩٥٢ .

(١) أنظر د في النقد المسرحى ، ذ . محمد غنيمى هلال ص ٥٠ ، ص ٥١

On poetry and poets

T, S. ELIOT. (p. 83)

• The lines are surprising, and yet they fit in with the
character; or else we are compelled to adjust our conception
of the character in such a way that the lines will be appropri-
ate to it •

أما اللحظة المسرحية التي تمكنت في إنتاج شاعرينا المسرحيين الجديدين —
السائرين إلى درجة ما على درب شوقي غنائيا كما سنرى لممارستها مما أبطأ الشعر
الغنائي — فقد تميزت (بالتغيرات الثورية في المجتمع العربي التي مهدت الطريق
أمام حركة الشعر المعاصر ، ومن هذه الحركة ولقائهما مع مشكلات العصر انطلق
المسرح الشعري الحديث .

وقد تميز هذا المسرح الشعري الحديث بمناقشته المتأصلة لقضايا العصر
ومشكلاته وأحداثه ، فاشغل نفسه بقضايا السلطة والعدل وكفاح الجماهير
وفلسطين ، وطرح الأسئلة حول الحرية والالتزام والواجب الوطني والقومي
وبالأحرى وضع نفسه في قلب الحياة ، وانطلق يعبر عنها (١) .

فمرح الشعر فيما قبل الثورة عند شوقي وأبازة كان خليطا من الرومانتيكية
والكلاسيكية ذا نبرة غائية خطابية ، ولذلك كان الاحتجاج الحق عليه هو إيجاد
مسرح شعري أكثر درامية بما ستراه متحققا بدرجات متفاوتة عند شاعرينا
عبد الرحمن الشرقاوي وصلاح عبد الصبور (٢) .

(١) عدد ٧٤ من مجلة المسرح سبتمبر / أكتوبر سنة ١٩٧٠ ص ١٨ من
حديث للعالم صلاح عبد الصبور .

• بين هذين الشاعرين المسرحيين وبين شوقي وأبازة رحلة للمسرحية
الشعرية ليست بالقصيرة ، ولكنها تنسم بالمحاولات الجادة المؤثرة أكثر من
التأصيل ووفرة الإنتاج والتميز بسياج عامة مثل الذي تحقق لدى شاعرينا الشرقاوي
وعبد الصبور . فقد رأينا على أحد ما كثير يترجم مسرحية روميو وجولييت ،
في مزيج من النظم المرسل والمنطوق والنظم الحر ، فهو مرسل من القافية ، وهو
منطوق لانسيابه بين السطور ، فالبيوع هنا ليس وحده ، وإنما الوحدة هي الجملة
النامة المعنى التي قد تستغرق بيتين أو ثلاثة أو أكثر دون أن يقف القارئ
للاحتشاش بها ، وهو — أعني النظم — حر كذلك لعدم التزام عدد معين من

التفصيلات في البيت الواحد .

و ألف با كثير كذلك مسرحية « انخائون » ، ونفريتي بنفس الاسلوب القصرى
(أنظر مقدمة « روميو وجولييت » ، با كثير وأنظر « فن المسرحية من خلال
تجارب الشخصية با كثير » ص ٧ إلى ١٣ - معهد الدراسات العربية العالية - سنة ٥٨)
وقد ترجم كذلك محمد فريد أبو حديد مسرحية ما كيت لفيسكبير بالفسر
المرسل وصدرت من دار المعارف سنة ١٩٦٠ - ولقد أفضت الجديد هنا في
هذه الحاشية عن با كثير لأن الشراوى قد اعترف في تقديمه لمسرحية « جميلة » ،
حين عرضها المسرح القومى بأنه مدين لكل الذين كتبوا للمسرح القومى من
قبل وشقروا في أدبنا العربى هذه الطريق الوعر من شوقى إلى على أحمد با كثير
(أنظر مجلة المجلة العدد ٦٣ السنة السادسة / ابريل سنة ١٩٦٢ ص ٦٦) .

الفصل الثاني

المسرح الشعري المعاصر

بين الالتزام والواقعية الرمزية

أ - الشرقاوي والنقد السياسي :

قلنا في هذا الباب إن المسرحية قد تطورت عند اليونان القدماء من الأغاني والملاحم الشعرية ، وأن المأساة والمأساة على السواء بدأت في صورة أناشيد مرتجلة .

فالعلة بين المأساة والدمر صلة وثيقة لأن أم ما يجذبنا في المأساة هو
الانفعالات الإنسانية التي تضررها ، وقد كان الشعر دائما - وربما سيظل - هو
أصدق الأساليب للتعبير عن هذه الانفعالات .

وحتى في المسرحيات النثرية المتأخرة - كـ مسرحيات إيسن وتشيكوف وشو -
فإننا نجد أن حوارها يقترب من الشعر كثيرا بما فيه من صدق عاطفة ، وتركيز
وحسن إيقاع *

* مثال ذلك مسرحية د. ملهارة الحب ، لعزريك أبسن حيث تقول سوانهيلد :
د. إننا من نبت الربيع ، ولن يحمل بنا الحريف أبدا ، إن الطائر المفرد يلوذ
بالصمت في صدرك ، ويهجر العش عندما تحف الأغصان ، وحبنا الساطع الذي

== يتزلا الآن واقفا ، هل يوجهه المرض ، أم زهرته السن ؟ لخير لك أن يموت
كما عاش شابا فتيا ، (أنظر د أبسن النرويجي ، تأليف ميوريل براد بروك /
ترجمة فؤاد كامل وكامل يوسف / مكتبة الفنون الدرامية ، عدد ٢٢ ، مكتبة مصر
ص ٨٨ سنة ١٩٦٤) .

وأما الشاعرية على سبيل المثال عند تشيكوف فنستطيع أن نلتقط مثلا لها
مسرحة د الخال فانيا ، لتشيكوف :

فانيا : إني في غاية التماسه بابلتي ، آه لو تعلمين مقدار تماسي
سونيا : ما باليد حيلة ، يجب أن نواصل الحبيسة رغم تماسنا ، سنستمر
في الديش بإخال فانيا ، سنعيش أياما طويلة وليالي موحشة ، سنصبر
على ما يخبئه لنا الدهر من نحن . سنعمل لخدمة الآخرين دون كلل في
شبابنا وشيخوختنا . وعندما يحين أجلنا فسوف نستقبل الموت دون
شكوى . وهناك من وراء القبر سندرك أن حياتنا كانت مليئة بالآلم
والشقاء والكفاح المرير ، وسيفعلنا الله برحمته وينعم علينا أنا وأنت
ياخال فانيا بحياة جديدة مشرقة جميلة سعيدة وستنعم السعادة قليلا
ونلقى نظرة حانية إلى الوراء ونهتسم لما كنا نعانيه من شقاء وحرمان
فتنعم بالراحة . سنسمع تسبيح الملائكة ، ونرى السماء صافية تتلألأ
بنجومها ، وعندما يتلاشى شقاء هذا العالم وشروره أمام رحمة تفعل
العالم أجمع ، وتصبح حياتنا آمنة ، وادعة ، حلوة كالبسمة أنى أو من
بذلك صدقي ، أو من به ، مسكين أنت ياخال فانيا ، إنك أبكي إنك
لم تذق في حياتك للسعادة طعما ، ولكن صبرا ياخال فانيا ، ستنعم
بالراحة ، ستترجح .

(أنظر مسرحية د الخال فانيا - تشيكوف - ترجمة محمد حسن التتي ص ٣١١
- ٣١٤ يناير ١٩٧٣ العدد ٤ من المسرح العالمى وزارة الاعلام / الكويت) .

وإذا بدأ لنا أن المسرحية الشعرية كادت أن تندثر اليوم ، فإن المحاولات لا أفئنا تتجدد لإحيائها من جديد ، لذلك ليس من الغريب أن نجد كاتباً مسرحياً كبيراً مثل د. وليم شكسبير ، يعتقد أن إحياء الشعر في المسرح هو الأسلوب الوحيد لإنقاذ المسرح من غلبة الاتجاه الذهني عليه ولإعادة الوجدان العاطفي إليه (١) .

== ولعل مسرحية « منزل القلوب المحطمة » Heartbreak House لشعره والي تأثر فيها خطي تشيكون في شاعريته في « بستان الكرز » ، و « العم قانيا » ، و « النورس » ، لعلها خير مثال على روح الشاعرية في مسرح شو كما جاء في مقدمة شو نفسه لهذه المسرحية :

مسرحها باي : فهمت إنما هو شيء تفكرين فيه شيء يجعل للحياة معنى البهجة ايل : بالضبط هذا كل شيء في الواقع .

مسرحها باي : إنه يجعل الوقت يمر بسرعة ، ليس كذلك ؟ لا انتظار بل قبل النوم كل ليلة ، ولا تسأل إن كان الإنسان سينام يوماً قلقل مضطرباً وما أبهج الاستيقاظ في الصباح إنه أجمل ألف مرة من أسعد الأحلام الحياة كلها تنغير فلا يعود الإنسان يتمنى أن يكون لديه كتاب يتمتع بقراءه لأن الحياة أبهج من أي كتاب ، ولا يرغب في شيء إلا أن يظل وحده فلا يحدث أحداً ، أن يظل وحده يفكر في هذا الشيء .

(أنظر : « منزل القلوب المحطمة » ، تأليف برنارد شو ترجمة محمود سامي أحمد ص ١٧٣ العدد ٣١ - روائع المسرح العالمي نوفمبر سنة ١٩٦٢ ، مطبعة مصر) .

(١) أنظر « دراسات في الشعر والمسرح » ، د. محمد مصطفى بدوي ص ١١٣ وأنظر « عالم الفكر » ، المجلد الرابع ، العدد الثاني ص ٣٠٠ سنة ١٩٧٣ ، وزارة الإعلام الكويت .

مأساة جميلة :

ومأساة جميلة - المسرحية الشعرية الأولى لعبد الرحمن الشرقاوي في عالمنا المصري المعاصر ، هي خير مصداق لما قال به « بيتس » في عالم استبدت به المذاهب الاجتماعية المتطاربة والمشارب الفكرية والسياسية المختلفة - وسيطرت على التأليف المسرحي والأدب الكتاب المسرحيين بالكتابة نثرا .

إلا أن الشرقاوي - وهو من رواد الشعر الجديد والمهدين الطريق أمامه حين كتب سنة ١٩٥١ ماحمته الرائعة « رسالة من أب مصري إلى الرئيس روزماذ » - تناول هذه المأساة مضمينا إلى نماذج الشعر الجديد - هذه الإضافة المسرحية الشعرية في أدبنا العربي المصري - متخطيا الشكل المروضي المعدودي الذي درج عليه مسرح شوقي وأبازة ، فما موضوع هذه المسرحية ؟ .

إنها تصور كفاح الجزائريين رجالا ونساء وتضحياتهم ضد قوات الاحتلال الفرنسية متخذة لها النماذج شكل الشرائع في المسرح المسمى أو المسرح القسويل أو الأوتشورك ، التي تعرض الحب مرة ، والتضحية أخرى ، الصمود عند الرجال والنساء الجنون ، الذي يصيب المترحمين المحتلين ، ويصاب به الأبرياء الجزائريون من رجعية التمذيب ، الضمير الذي يستيقظ في بعض أفراد المحتلين مثل الجندي « جان » والمحامى « برجيه » والمعلم « سيمون » ، وكل ذلك لا يخلو من طابع غنائي ميلودرامي .

فما الدليل على ادعائنا غلبة الطابع الغنائي الميلودرامي لهذه الشرائع ؟ من ذلك على سبيل المثال في الفصل الرابع موقف (هند) حينما زج بجميلة معها في سجن قلعة برباروسه وكانت هند في حالة أشبه بالجنون من كثرة اعتداء الفرنسيين المحتلين عليها بصورة جهاتها في موقف يرثى له خاصة وهي تهذي بما حدث لها

على أيدي زبانية الشذيب الفرنسيين وما حدث لحبيبتها عمار (ص ٢٠٦ ، ٢٠٧)

... .. يقع الدماء على قبصى الداخلى هى رائحة

أتروق لك بالفتانت

قد جاء دور الكارلونييل بالفتانت

إلى الورااء إلى الورااء

لم تخبثون المدفع الرشاش ؟ ها هو ملاحضهم جيما

هى القضاء

وليس الدنيا هيون حق السماء

قد أغلقوا أبوابها دون الحيارى الأبرياء

من للساكن العتياع من العتياع

(نداء صوت قنبلة) طم فللسموا صوت الجزائر

الجيش فى الجبل البعيد ينقض كالصقر العنيد

من فوق جيفسة هائرة تدهى فرنسسا

القائد العملاق جاسر قاد الجموع النائرة

لمبارك هيهات تلى

عمار يرقص فوق كاهله المقارب وهو يعمل لا يبال

لا لم يمت بوحريد بعد فلم يزل فوق الجبال

وأبى هناك مع الرجال

وأخى الشهيد يعود يمتدق السلاح ولا يبال

الله أكبر يا رجال إلى السلاح

فانتصفوا بدم الضحايا المستباح فلق الصباح
لاسالوني أين جاسر . إن جاسر في الطريق
بقع الدم القاني على ثوبي ستمطى الليل لونا داميا
النور يزحف في جدراننا الجديدة وهي تزحف بالنبال
والظهارة
وأنا هنا أقيت في طين الدعارة أنا عاهرة أنا عاهرة

أظن أن الدعوة التي بدأ بقول (هند) « الله أكبر يا رجال إلى السلاح ،
حتى نهاية هذه اللوحة المجتازة هنا « أنا عاهرة / أنا عاهرة ، من شأنها أن تلفت
أنظارنا إلى الميلودرامية بما فيها من نبرة خطابية واضحة .

أما عن الضمير الذي يبقظ في المحتلين مثل جان وعرض علينا خلال شعر
الشرقاوى الميلود راسي فنجدده في قول جان من المشهد الثاني للفصل الرابع
(ص ٢٢٠ ، ص ٢٢١)

جان : إنني أعرف أن الخير مهزوم مشرد
إنني أعرف أن الويف قد عاد يعربد
إنني أعرف أننا نستعبد من جديد
هنا عصر العذاب

عندما سقنا إلى الإعدام جان دارك على وقع النشيد
إنني أعرف أني أنا جان بطل الحرب القديم
الفرنسي العسريق أما من يحمل نيشان البطولة
أهدر اليوم تقاليد فرنسا ... التقليد النبيلة

...

...

لانى أصرخ في أهل بلاد تحترق ليفيق النائمون
الذين انطلقوا يمشون في نومهم نحو حدود الهاوية
لانى أصرخ كي ينتبهوا قبل انقضاء الغاشية
لانى أصرخ كيلا يقطعوا بعد

...

لانى أصرخ في كل مكان

لانا نهدر تاريخ البطولات المجيدة
لانا نسخر من ذكرى ضحايانا العظام
لانا نولغ في عرض فرنسا هاهنا
لنمنا الشعب الفرنسى خدع

وحينما نطالب ببصمات أحمد شوقي الغنائية في هذه المسرحية كآليات
لتأثير شوقي فيمن بعده شعرا مسرحيا وكدليل لما أوردناه من طابع هذه
الشرائع الغنائية التي جمعها الشرفاوى جمعا محاولا الوقوف بها بين الملحمية
والأسبيلية والأشركية سأقول لك هيا إلى (ص ٢٥٠) حين يتحدث جاسر
عن ضياع العدالة لتدرك مصداق قوله :-

جاسر : إن يوما تموت فيه ، ليوم مستباح لن تشرق الشمس بعده .
وهو يوم تموج فيه ، الليالى كالثكالى . ويفقد الكون رشده
أى هصر هذا الذى يهدر الانسان فيه ويلقى إلى الكوا سروده
ليه يا قلب قد حللنا طويلا بزمان نعيش فيه هوانا وصيانا

وكنتمنا الذى نعانى من الوجد ، وعشنا فى حللنا وجواننا
أى حلم مهرش هر بد الآن أمامى كرافصات المجيم ؟
أريدت حول الحياة وشلت فرق درامة الجنون العظيم

ولا يفوتنا تلك المربية الغنائية التى تذكرنا بمرمية شتى زهران لصلاح هبد
الصبور إلا أن مريمقنا هنا عن موت بوحر يد حيث يقول جاسر (ص ١١٧ ،
ص ١١٨) -

مات بوحر يد وما عاد يقول
كان بوحر يد حكيمًا وبسيطًا وشجاعًا
كان بسامًا يحب الأرض مزهوا بحبه
عاش لم يرج من الأيام إلا وجه ربه
كان بوحر يد بسيطًا وحكيمًا وشجاعًا
كان فى هذا الظلام المائل الداخلى شعاعًا ، كيف ضاع
كان يشقى لتكون الأرض حرة ويعيش الناس إخوانًا على جنح المحبة
إنى أذكره آخر مرة عندما جاء يقول
مات بوحر يد وما عاد يقول
لم يكن غير مصير الناس ما يشغل قلبه
دائمًا يحتضن المجهول كفاه تهران الفضاء
رأسه مرتفع نحو السماء
شامخ يفتح صدره للنسيم الطاقى يملأ صدره
بالغذى الطيب من عطر الحقول
يعبر الأرض بالدنيا بأفاس الحياة القادمة

بالأمانى الباسمة كان بوحريد يقول

مات بوحريد وما عاد يقول

مات بوحريد كما عاش عظيمًا وحكيما وبسيطًا وشجاعا

وهكذا نطل النعمة الغنائية تقفز أمام عينيك خلال هذه الشرائع الحوارية
في مسرحية « مأساة جميلة » . ونحن نسأل عما أعنيه بالشرائع الحوارية هنا وقد
سبق لي أن قلت إن الشرقاوى قد وقف بلوحاته تلك الميلودرامية الغنائية بين
الملحمية والتسجيلية والاشتركية ، ونحن يطلب منى تفسير ما أعنيه بقول « بين
الملحمية والتسجيلية والاشتركية نجدنى أقول إن هذا يتطلب منا عرض حوار هذه
المسرحية وما فيها من صراع وعقدة على أصول الحوار والصراع والعقدة -
لدى كل من المسرح الملحمى والتسجيل والاشتركى ليتمكن لنا وضع
أيدينا على ما أعنيه بقول « الشرائع الحوارية » ، فالأساس الذى يقدمه لنا المسرح
الملحمى هو تغريب الشيء المألوف لنا والذى اعتدنا عليه وذلك بوضع ذلك
الشيء وضعاً جديداً يسمح لنا بأن تصدر حكمتنا على هذا الشيء إما بالرفض
ولما بالقبول .

فهل عرض الشرقاوى مسرحيته في هذا الأسلوب التغريبى الملحمى البرخنى ؟

إن برخنى حين أراد - على سبيل المثال - عرض القضية التى تدور حولها
« دائرة الطباشير القوقازية » (١) عرض أمام الناس موضوعها نستغف من ورائه

(١) تعتمد هذه المسرحية ابريخت على اقتباس من مسرحية صينية للكاتب
الصينى Li Hsing Tao بعنوان دائرة الطباشير تتضمن حكاية شبيهة بحكاية

القضية التي يهدف منها إلى إحداث الصدمة الفكرية للموضوع الذي كان يشغله

د حكمة سليمان ، المشهورة التي تروى كيف استطاع سليمان الحكيم أن يحكم حكما عادلا في قضية اسرايين احتكما إليه في طفل ادعت كل منهما شطرا فأبى أمه الحقيقية أن يعطر وآثرت التنازل عنه ، إذ أبى عليها حنان الأمومة أن يذبح ابنها ، فكان ذلك أقوى دليل على أنها الأم الحقيقية فتحكم سليمان لها .

أما في الحكاية الصينية فبدلا من وسيلة شطر الولد إلى نصفين اقترح القاضي رسم دائرة طباشير وضع فيها الطفل وطلب من كلتا السيدتين المتنازعتين أن تشد الطفل من ذراعه إلى ناحيتها ، فالتى تستطيع إخراجه من دائرة الطباشير ستكون هي الأم الحقيقية ، لأن قوة الأمومة أكبر وقد أخذ برأيها هذه الفكرة من الحكاية الصينية - وخاصة في الأحداث الأربعة التي تلى الحدث الأول ، وعكس النتيجة لأنه لم يجعل الأم الحقيقية هي التي يحكم لها بالإبن - وهنا يكن مضمون التغريب عند بريشت - بل حكم القاضي أزدك للخادمة جروشا التي أنقذت الطفل وعين به وضعت بحبيبتها وتزوجت فلاحا كي لا يظن بأن هذا الابن ظنين المولد - حكم لجروشا بأحقيتها في الطفل من أمه الحقيقية لأنها هي التي اهتمت بالطفل حين تركته أمه الحقيقية هاربة بعد اشتعال ثورة في إحدى مدن القوقاز وقتل زوجها الحاكم .

فبرخت حين قطع بين الحدث الأول (وهو تنازع جماعتين من جماعات التعارن الوراى ذى الملكية الزراعية على قطعة أرض وإحدى الجماعتين تستخدم الآلات الحديثة للزراعة وكيف يمكن الفصل في النزاع بينهما ؟) حين قطع بريخت مفاجأة بين هذا الحدث الأول واقتبس الأحداث الأربعة التالية من الكاتب الصينى لم يكن يقصد إلا حمل المتفرج على التفكير في موضوع أعمق مما يبدو لأول وهلة ألا وهو من أحق بالشئ صاحبه الأصل أم ذلك الذى يحسن رعايته ؟

انظر : المدخل إلى النقد الأدب الحديث / الطبعة الثانية / ص ٦٧٧ ، ص

٦٧٨ د محمد غنيمى هلال - مكتبة الانجلو المصرية سنة ١٩٦٢ .

وهو كل شيء ملك لمن يحسن التصرف فيه حتى يجعل الشيء المألوف لنا] وهو
أن أى شيء أحق بمالكه الأصلي [يجعل ذلك أمرا جديدا غريبا غير مألوف
بحسبنا منا إلى تأمل وتعقل ، واستبعاد النظرة التقليدية السائدة ، لتحل محلها نظرة
أكثر موضوعية وتعقلا رغم ما في ذلك من قسوة على النفوس في تقبل هذه
الاحكام الموضوعية البعيدة - إلى حد كبير - عن العاطفية ، فيقرر : أن الأقدار
على رعاية الشيء ومتابعته هو الأحق به .

أما هنا في مسرحية « جميلة » فإن العنصر المادى المباشر هو الذى يحرك حوادث
المسرحية ولا أقول أحداثها فالحوادث هي نتيجة للحركة المسرحية الخارجية
البعيدة عن أن تكون أحداثا ذات أغوار نفسية تعمل عملها في التعاضد بالأحداث -
إلى قمة الموضوعية البريختية . فدوى القنابل يسيطر على النص والتعذيب المباشر
للأبطال دون ما هدف إلا الإشارة الميلودرامية وجميلة تصبح في وجدده قضائها
(ص ٢٣٠) مليودراميا :-

جميلة : قضاة شبيدكم جان دارك
كانوا قد عرفوا أنهم سيدون القديسة
مع ذلك ، لم يجسر أحد منهم أن يرفض ما طلبت
لكنكم تأبون على حضور محام أراض
أنتم تأبون على نقاش وقائع تمذيبى
وكلسكم يعرف كم كان مذلا وحقيقا بشما
ولهذا فأنا أرفضكم

وهند تصبح مدافعة عن جميلة مليودراميا (٢٤٦) :-

الله أكبر أ أ هذا النداء الحر يدفع موحك الفجر الجديد
ليضئ أحماسى التى غشى الظلام كمرفها
الله أكبر إنى لأقسم أن صاحبى جيلة
وارحما لك يا جيلة لم تقتل أحدا ولكن هذبوك
وكنمت حبك فى الطلوع فشهدوك لكنهم لم يقهروك
... ..
... ..

ثم تصرخ بالأبطال المغاوير من أبناء جلدتها مواصلة الخط المياردراى :

ياها الفرسان من كل الجبال تقدموا ، وتقدموا
ياها الصجان فى جوف البالي السود لا تستسلموا
وتقدموا وتقدموا

بهذى جزائرنا الجديدة ؟ بالنضارة ، بالربيع
لتبددوا سحب الدموع ، ولتسحوا كل الدموع

ثم لنبعث الدافع وراء هذه القصائد المياردرامية عن العدالة وعن جرائم
فرنسا الأخلاقية مع جيلة وعن دفاع هند عن صاحبها ، علام كل ذلك ؟ هل
استطعنا أن نستكشف قضية موضوعية إنسانية من وراء هذه التصريحات الغنائية ؟
هل البعث عن جاسر هو القضية الإنسانية التى يرمى إليها الشرقي من وراء
لوحاته الغنائية بحيث إن الحوادث كلها منذ القبض على جيلة تدور حول هذا
الموضوع ؟

إننا متفقون على أن المسرح الماحى تعليمى إلى حد ما ، لكنه تعليمى بمعنى
أنه يشير اهتماماتنا ، ويفتح الحياة فى خيالنا وعقولنا وينفذ عميقا فى قلب الإنسانية

دون مبالغة تبدو في تلك الصورة الميلودرامية التي تبلغ قمتها في المنظر الذي صور
مذبحة القسبة حيث الجنود الفرنسيون يقاتلون بجمرة من الجزائريين ، أو حين
إقدام دجاسر، على المغامرة باقتحام المحكمة في زى ضابط مظلات فرنسي لينخطف
« جميلة ، أو حين يحتضر الدوايش « جان ، إذ يستدير ويخرج مسدسه ليصيب
« بيير ، برصاصة قاتلة .

إن الصراع الدرامي في المسرح الملاحمي بل وفي غيره من أشكال المسرح
العالمي - لابد أن يعتمد فيما يعتمد على ممارسة الإرادة الواحية لشخص المسرحية
بمعنى أن الكاتب المسرحي مطالب منه - كما سبق لي أن نوّهت في مقدمة بحثي -
مطلوب منه أن يخلق أشخاصا دون أن تقع عليهم نقطة من مسدّد قلبه تفضح
وجرده وهذا ما سقط فيه الشرقي إذ أنه حارل عرض وجهات نظر الثوار
المتاضلين ومن ناصروهم من الفرنسيين بصورة تقريرية كشفت عنه هو شخصيا
ولم تقتنع بأنها قيمهم هم لأن الغنائية والميلودرامية هما اللتان قررنا تلك المبادئ
في أسلوب تقريرى - في الأغلب - وليس عن طريق المناقشة التي تطهرنا أو تنير
عقولنا أو تساعدنا على تحديد موقف من شيء ما لأن الصراع بين مثل الفريقين
في مسرحية جميلة قد اتخذ شكلا ماديا خالصا ، ولم يتخذ شكل الصراع الفكري
الذي قصد إليه بريخت في مسرحه التخريبي الملاحمي فكادت العقدة - إن لم تكن
فعلا - أن تهتز وتتلاشى .

وهنا تسألني كيف تتلاشى العقدة والمسرحية تتحدث عن « مأساة جميلة ،
وهذيانها واضح وجميلة تلقى صنوف التعذيب بداخلها وتصد حتى لا تعرف
باسم حبيبتها « دجاسر ، الذي دوخ المستعمرين الفرنسيين . أما بكفيلك هذا إقتناها
برجود عقدة لتلك المأساة ؟

ذلك من تسمية هذه الأرواح الغنائية الميلودرامية باسم مأساة جميلة لأن المأساة ليست في إيراد مشاهد دامية قدر ما يجب أن يكون فيها من حزن هادئ، جميل وصراعات داخلية عميقة تحرك الأبطال وتنجس مآسيهم فيسقطون نتيجة له *Hamartia** كما حدثنا عنها أرسطو - ذلك من تسميتها باسم المأساة، ولكن أمي مأساة جميلة حقاً؟ ولماذا لا تكون مأساة الفرنسيين وبطلانهم والدفاع عن الفرنسيين يستغرق معظم فصول المسرحية الختمة فهي تعرض بطولة الجندي

* يشرح بقصر معنى الما مارشيا ، في اللغة اليونانية وفي الاستعمال الأرسطي خاصة فيقول إنها تتراوح بين ثلاثة معان : -

المعنى الأول : أما قد تستعمل للدلالة على فعل واحد خاطئ . راجع إلى نقص المعرفة بطررف معينة لا يتعذر العلم بها . فهي إذا خاضعة للحكم الأخلاقي عليها ، وإن تكن جذيرة كل الجدارة بأن تثير شفقتنا أو عطفنا وقد يتوسع في هذا المعنى لتدل على غلطة يتعذر تجنبها . وهي على الحالين غير إرادية وحكمتنا عليها من الناحية الأخلاقية يتوقف على كون الفرد نفسه مسئولا عن جرمه أو غير مسئول .

والمعنى الثاني : وهو المعنى الأخلاقي الدقيق لهذه الكلمة . وهو يتعلق أيضا بفعل واحد - أن يكون هذا الفعل شعوريا وإراديا ، ولكنه غير متعمد كالأفعال التي ترتكب في حالة الغضب ، والأفعال العفوية .

والمعنى الثالث : يدل على عيب في الخلق متميز عن الغلطة المفردة من ناحية ، وعن الرذيلة المستقرة في الإرادة من ناحية ثانية . وهذا المعنى قليل الاستعمال عند أرسطو بوجه عام . ولكن يؤيد كونه المقصود في كتاب الشعر أن عبارة أرسطو هنا تربط بين « الما مارشيا » وبين كلمات أخرى لا تدل على فعل مفرد ،

الفرنسي د جان ، الذي يغطي حديثه حوار المسرحية في بدايته والذي تظهره المسرحية في صورة البطل الإنساني المغتذب المأزوم الضمير الفقير المضطر للعمل

وذلك قوله إن تغير أحوال هؤلاء الأبطال من السعادة إلى الفناء لا يحدث بسبب الخيب والشر بل بسبب سقطة هامارشيا عظيمة ؛ هل أن بتشر يذبه إلى أن وصف السقطة (هامارشيا) بالمعظم لا يلتئم مع كونها صفة خلقية (أنظر : د البطل في الأدب والأساطير ، / شكري محمد حياض / ص ٢٠ ، ص ٢١ / دار المعرفة الطابعة الأولى فبراير ١٩٥٩ ، وأنظر :

DICTIONARY OF LITERARY TERMS P : 51.

HAMARTIA : The " great error or frailty " through which the fortunes of the hero of a tragedy are reversed. HAMARTIA may be caused by bad judgment, bad character, inherited weakness; or any of several other possible causes of error; it must, however, express itself through a definite action, or failure to perform a definite action.

وفي معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية د. إبراهيم حمادة ص ١٢٩ تحت رقم ١٨٥ (Hamartia Tragic Flaw) استعمل إرسطو هذا المصطلح في كتابه د فن الشعر ، في معرض حديثه عن سقوط البطل المأسوي ولأن الجدل لا يزال قائماً حول مدلول هذه الكلمة العريضة ، فإن ترجمة الكلمة الأرسطية إلى لغة أخرى تخضع المفهوم الذي يصل إليه لاجتهاد المترجم . ومن ثم نجد من معاني المصطلح :-

الخطأ المأسوي : التطوير الخاطئ للبطل . النقص . الولا العظيمة . الضعف الداخلي ... الخ .

ويمكننا القول بأن الخطأ المأسوي الذي يسبب تدمير البطل يرجع إلى :

من أجل القوت ، والذي رفض أن تكون صناعته العذاب (ص ٣٧) ٢ .

جان : دعني أقل لك إنني وسط الاثنين قد اكتشفت حقيقة

أجل اكتشفت - حقيقة وسط الاثنين

حيث الرجال الصامدون يعذبون فيرفضون هم يرفضون

الشر والمأساة والألم المبرح والقضاء

هم يرفضون بلا تردد

... ..

إنني السجين إنني أسير مستباح ، مهدر ، وبلا ضمير إنني حقير

مستذل لا بطل

إنني أعيش بلا إرادة

كما تعرض للمسرحية بطولة فرنسية أخرى هي الراقصة الداهرة دسيمون، التي

تضحي بكل شيء من أجل مجادىء فرنسا وشرف فرنسا وقيم فرنسا الضائعة

في الجزائر (ص ١٥٧ ، ١٥٨) :-

(١) حكم خاطيء على الموقوف سواء من جهل أو نقص خلق .

(٢) أو من ضعف ورائي في الشخصية ... الخ . كما يمكن أن يتمثل هذا الخطأ

في تعبير البطل عن ذاته خلال عمل حاسم ، أو في فشل من أن يؤدي عملا حاسما .

وقد قيل بأن الخطأ المأسوي في شخصية أوديب لسرفوكليس ذو شقين :

(١) أنه قتل والده نتيجة تهوره واعتداده بنفسه .

(٢) ثم زواجه من أمه نتيجة جهله . وكل ذلك وغيره محل نقاش دائم .

سيمون : ولا كيلا يحدث لامرأة أخرى ما عانت سيمون
فتعرف بعد فوات الوقت مصيبتها وخديعتها
وأن المستولين هناك من أهرق نهار الدم
فأنا الآن هنا معكم
دفاعا عن شرف فرنسا ومصير الزوجات جميعا
ودفاعا عن أبطال فرنسا

بل إننا نجد د سيمون ، العاهرة الفرنسية ، تقاوم الحرب ضد الجوارحين .
تحارب أبناء جلدتها من المسكرين الفرنسيين بمنتهى العنف ، بينما جميلة تطلب
من البطل الجزائري د جاسر ، ألا يكون وحشا في قتاله ، وتحاول ملايته
وتهدئته ، وتتحدث عن الحب وتمنار من الشهيدة الجزائرية د أمينة ، وعندما
تمجد في بطولة جاسر فبشكل شخصي وغرامي ، حاملة جاسر على مطارحتها
الغرام بكلمات محبة وراء الرموز (ص ١٧٢ ، ١٧٤) .

جميلة : لا اتخذ هذا القناع الزائف الوحش بعد
أنا قلت لك

جاسر : كانت أمينة ذات يوم في مكانك يا جميلة
لكنها هي لم تكن أبدا مسألتي

جميلة : أكنت تحبها ؟

جاسر : أجتت ؟ ما هذا الكلام

جميلة : أنظن هذا لا يناسب من يكافح للإسلام !

ثم تقول أيضا مخاطبة د جاسر ، عندما يضع أمامها احتمال موته

جميلة : لا لا تقل هذا

فإنك معقد الأمل المنتظر

لا تقل هذا ، لماذا قلت هذا ، أنت رمز ليس يقهر
فلو أنهم سجنوك أو قتلوك لم تعد الحياة سوى حطام

جاسر : فيما هناك تفكرين ؟

جميلة : أنا يا إلهي كيف بحث بكل هذا ؟ كيف قلت ؟

والبطل الفرنسي الثالث الذي تقدمه المسرحية هو المحامي الفرنسي دفيرجيه ،
الذي يقدم نفسه إلى المحكمة الفرنسية ليدافع عن جميلة فيقدم دفاعا عن فرنسا
د إله صوت فرنسي شريف ، (ص ٢٤٠).

هكذا تنهز البطولة المأساوية في تلك المأساة وبالتالي فإن العقدة تتميز بين

بين تقديم البطولة الجزائرية وبين إضاحج البطولة الفرنسية ، وهذا يعني أن

الإرادة التي تخلق الدراما قد التبس عليها الأمر في تحديد هدف معين مما جعل
الكاتب لا يحسن اختيار تفاصيل الحدث فركبت الأحداث المسرحية بطريقة
تجعل الوصول متعذرا إلى نهاية حتمية واحدة .

وإذا كان اتناء هذه المسرحية إلى الملحمية قد أصابه الكثير من العكس

فكيف يكون موقفها من المسرح التسجيلي ؟

د لقد شق كتاب المسرح التسجيلي طريقا خاصا إلى الجمهور يمكننا تسميته

(بالطريق الثالث) فقد رفضوا طريقة الدراما التقليدية التي تحول المتفرج إلى

معلق سلبى ، متجنبين أيضا أسلوب المسرح التعليمي لما يتصف به من جفاف ،

وأوجدوا طريقهم الخاص الذي يعتمد أساسا على إثارة د خيال المتفرج ، حيث

تعرض أمامهم الجورنيات في شكل لا يمكن أن يتخذ وضعه النهائي إلا بإضافة

د فاعلية المتفرج ، اليه متخذين طريقين لتحقيق رغبتهم في الالتزام بنقل
الواقع :

أولا — اللجوء بقدر الإمكان الى اختصار العنصر الحوارى وجعل الصورة
الرامدة أو بشكل أريض مقاطع الصور هو الأساس في عملية التأليف المسرحى
فالأحداث تجري في لحظة زمنية واحدة بجوار بعضها ، فاقدة التراط الفعلى
لكنها متماسكة من الداخل .

ثانيا - اتخذهم لغة خاصة غير واقعية (يقدمون بها الأحداث والوقائع
البالغة الواقعية) تتميز بالشاعرية - سبق لى أن تحدثت عنها في مسرحيات أبسن
ومشيكوف وشو — ومن خلال دمج هذه اللغة الشاعرية بالأحداث يمكن إيجاد
علاقة وثيقة بين الموضوع الخاص وما يشابهه من موضوعات إنسانية عامة^(١)

فقى مسرحية د مارا/ صاد ،* - على سبيل المثال ك مسرحية تسجيلية - نرى
مسرحية خالية من الأحداث بمعناها التقليدى ولكنها حافلة بأغنيات الكورس
والحوار الشاعرى والمزج داخل المسرح** والتمثيل الصامت والرقص وتنوع

(١) : أنظر مقدمة مسرحية د مارا/ صاد ، * تأليف بيترفايس/ ترجمة
د. يسرى خميس سلسلة دروائع المسرحيات العالمية عدد ٣ مارس سنة
١٩٦٧ ص ١٤ و ١٥ . وانظر : د من فنون الأدب المسرحية والشعر (١)
المسرحية / د. عبد القادر القط ص. ٢٥٠ - دار النهضة العربية - بيروت سنة
١٩٧٥ .

* مارا / صاد : مسرحية للشاعر بيترفايس سنة ١٩٦٤ هجر فيها عن أهمية
د النورة ، وضرورتها على المستوى الاجتماعى والمستوى الفردى ، وكانت
د الحرية ، بمعناها الشامل تشكل جوهر هذه المسرحية . كان فايس يصر تماما

المشاهد والخصائص المتناقضة ، مثل « مارا » الذى يمثل وجه الثورة الفرنسية

هل أن الحرية الفردية خطوة أساسية في سبيل تقدم البشرية ؟ وأن تحرر الذات ، حجر أساسى لا بدبل له من أجل الوصول إلى حياة متحررة خلاقة ومنطقية داخل حركة الإنسان الحرة ، وفي نفس الوقت ، بل وبدرجة أكثر حدة ، أكد فائس أهمية التغيير الاجتماعى . وأنه من أجل تحقيق هذا الوجود الحر ، يجب أن تحدث تغييرات أساسية وعميقة في بنية المجتمع المسادية والتي بدونها لا يمكن تحقيق هذه « الذات المتحررة » ، أو ذلك « الوجود الحر » ، للإنسان .

كان فائس مترددا بين هذين القطبين ممزقا بينهما ، مناظلا في سبيل التوفيق والتزاوج بين عالمين متناقضين فهو يرمى العلاقة الجدلية بين الحرية الفردية والحرية الاجتماعية ، يرمى تماما أن لامعنى لإنسان حر - المعنى المثالى - وسط مجتمع من العبيد ، حيث يشكل القهر الاجتماعى والعنف الأخلاقى الإطار العام الذى يتحرك فيه الفرد ، كما أنه يرمى أنه لامعنى لتغيير اجتماعى تهر فيه حرية الفرد وتسحق ، ويتحول فيه الفرد ، كما أنه يرمى أنه لامعنى لتغيير اجتماعى تهر فيه حرية الفرد وتسحق ، ويتحول فيه الإنسان إلى واحدة من نش لاحول لها ولا قوة . إلا أنه ظل متعاطفا مع « مارا » النموذج الثورى الذى يرى أنه لا بد لتغيير الاجتماعى كحل من أجل الوصول لحرية إنسانية بمعناها الشامل .

(أنظر : مجلة المسرح والسينما - العدد ٥٠ - فبراير سنة ١٩٦٨ ص ١٩) .

• • المسرح داخل المسرح Play within a Play هو عرض مسرحى يقام جزئيا أو كليا داخل المسرحية المعروضة . والمثال على ذلك مسرحية « هاملت لشكسبير » حيث نجد في المنظر الثانى بالفصل الثالث فرقة مسرحية تؤدي مشهدا تمثيليا . كما أن مسألة المسرح داخل المسرح يمكن أن تتمثل في ثلاثية أويجى يرانديللو المسرحية « ست شخصيات تبحث عن مواقف » وكل على طريقته ، « الآلة ترتجل التمثيل » (أنظر معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية

ضد الفساد الاجتماعى بأسلوب يكاد أن يكون دمويا ^(١) و دى صاد ، الذى يمثل وجه الانحراف فى الطبيعة البشرية الذى يلحق بعض رجال الثورة بأسا من تحقيق الهدف المرجو منها ^(٢) أمام كوردى ، فهى الفتاة التى أمتلأت رأسها بمثل الثورة وتضخمته هذه المثل عندما تضخما مرضيا جعلها تقتل رمز العصارات الثورية الجوفاء د مارا ، وربما أراد قايس أن يرمز د بكوردى ، إلى الحقيقة بمعويتها وقسوتها ، وهناك د جاك رو ، الوجه الذى يقف لمواقف الثورة الذى ينبه

د. ابراهيم حمادة ص ٢٦٤ - تحت رقم ٤٦٣ . ويتصل بهذا النوع من المخرج ما عرف عن برانديلو فى مسرحه باسم الوجه والقناع فالوجه يمثل الفرد المعذب بكل ما فيه من علة ، والقناع يمثل القوالب الخارجية والقوانين الاجتماعية .

(١) نحن لانقتال

نحن نقتل دفاعا عن النفس

نحن نكافح

من أجل حياتنا (مارا/صاد ص ١٦٨)

(٢) لاجدوى من هذه المحاولات

أنا أيضا تخليت عن أم مؤلفاتى (ص ١٧٣) .

... ..

أن السجون الدائمة

أبضع من أكثر الوزانات صلابة

وطالما لم تفتح بعد هذه السجون

فإن كل ثوراتكم

مجرد سجن للثورة (ص ١٩٢) .

المنساقين عيانا إلى ألا يتخذوا بما تسبغه عليهم الثورة من وعود كاذبة فيصبح
يائسا بالجميع وهم في نفوة الفرخ في نهاية المسرحية :

« متى تفتحون هيونكم ، ؟ »^(١)

« متى تفهمون ، ؟ »

وهكذا عبر بيتر قايس عن وجوه الثورة المتعددة بهذه الشخصيات المسرحية التي
رغم اختلاف مشاربها - فهي لا تعكس إلا موضوعا موحدا هو الثورة قاصدا من
وراء تقديمها كشف فوضى العالم الذي نعيش فيه وهدم الثقة في الأشكال الاجتماعية
السياسية القائمة من خلال عرضة التسجيل لموضوع تاريخي سياسي وهو
هوامل انحلال الثورة في فرنسا على يد رجالها .

فهل تحقق أبعاد الرحمن الشرقاوي بمسرحية (مأساة جميلة) شيئا من ملامح
المسرح التسجيلي خلال أسلوب تناوله لها ؟

أغلب الظن بعد استقراء نص « مأساة جميلة » مرات ومرات سيتكشف لنا
أن العنصر الأول وهو اختزال العنصر الحوارى والاكتفاء بالصور الرامزة
للأحداث لتعبر عن مفهوم موحده - هذا العنصر لم يتحقق مطلقا في نص الشرقاوي
لمأساة جميلة حيث إن المقاطع الحوارية كانت تطول وتتمزق في شكل قصائد غنائية
بعيدة عن تطوير الأحداث المسرحية مثل المقطوعات التي سبق أن أعطينا مثلا
واضحا للغنائية والميلودرامية عند « جاسر » رمز الكفاح الثورى للقائمين
الجزائريين . ونحن نجد شيئا يشبه ذلك في المسرحية التسجيلية (مارا / صاد) على
سبيل المثال فانما تدخل ضمن إطار تكوين الشخصية المسرحية (فمارا) شعار

الثورة وبرقها حين تصيبة حمى الشعارات ينطلق في الكلام وهذا ما أراد أن يرمز به د. بيتر فابيس ، لمسألة المرض الجلدي الذي يثير (مارا) بين الحين والآخر فيطلق شعاراته الثورية الجرفاء من خلال عزلته داخل الحوض الذي حرص فابيس أن يحاصر فيه د. مارا ، طوال كفاحه السابي بالشعارات .

أما العنصر الثاني وهو اللغة الشعرية التي تعبر عن الحدث الخاص (كثرة الجزائر وتعذيب جميلة) على سبيل المثال مطلقا إلى جلاء حقيقة إنسانية تاريخية عامة وهو ضياع العدالة في عالمنا الوحشي المعاصر فربما يكون شاعرنا الشرقاوي قد نجح إلى حد ما في بلوغ هدفه هذا خاصة في المنظر الأول من الفصل الثالث (ص ١١٩) حين يقول جاسر :

جاسر : دولة الصياد عادت لانبالي بحكيم أو شجاع
والمسوخ العائيات اليوم تستل النخاع من رؤوس الحكماء
لأنه عصر الأفاعى عصر مصاصي الدماء
إنما الديدان تقتات بأعصاب الفضائل
هاهي الغيلان فوق السور حراس علينا
كل شيء شاحب حولنا يضطرب لابل وكاذب
وقسى وزرى المقارب ولبت تنهنا من كل جانب
ومعاني الحب حفت والحنائل سجل الدنب عليها
والرذائل

تذكر الآن بأعصاب الوجود زمن الرعب يعود
هاهي الفوضى تسود

أنظر إلى قول الشرقاوي د. الغيلان فوق السور حراس علينا / كل شيء

شاحب من حولنا مضطرب لا بل وكاذب / زمن الرعب يعود / هاهى الفوضى
تعود . .

هل هذا الواقع المرير السىء الحثرون المظلم يخص ثورة الجزائر وما تلاقيه
فقط ؟ أم هو واقعنا السياسى تلك الايام فى مصر سنة ١٩٦٢ مما كان يستشفه
القاهر القناتى الشرقاوى تلكم الايام بحكم بصيرته القهرية وحسه السياسى ولكنه آثر
دسه فى حمل مأساوى خرفا بمن يمثل د مارا ، فى مصر آنذاك ، لقد كانت ميول
د مارا ، تقترب من النظام الدكتاتورى الخطر رغم صيغته الشديدة : دديكتاتور
يجب ان تختفى هذه الكلمة ، انى اكسره كل شىء يذكرنى بالسعادة والملوك
(مارا / صاد ص ١٦١) إن مارا كان فعلا داعية من دعاة الاشتراكية لكن
نظرياته الاجتماعية الثورية تشمل كثيرا من العوائب مما ابتعد بها عن الهدف
الاساسى فادت المسألة الى أن د زمن الرعب يعود / والفوضى تعود ،

أراك تستكر متلا واحدا يمكن أن أدلل به على وجهة نظرى تلك التى أقول
فيها إن كلام جاسر - وهو كلام الشرقاوى حقيقة - تمهيد لواقعنا السياسى والاجتماعى
خلال دراما أو مأساة جزائرية ولكن ماقولك فى المنظر الثانى من الفصل الرابع
(ص ١٩١ د ص ١٩٢) من مسرحية د مأساة جميلة ، حين يدور الحديث بين
د بيير ، الضابط الفرنسى الذى يقوم على تعذيب الجزائريين وبين طبيب - جن
التعذيب ، ذلك أثناء فترة التقاط للأنفاس من تعذيب جميلة فقد ظن د بيير ،
أن الطبيب الذى يعاونه فى تضديد جراح المعذبين من الجزائريين معاودة استجوابهم
ظن أن هذا الطبيب إنما هو أحد رجال الاستخبارات لاجهزة الامن الفرنسية
فى الجزائر يراقب أعمال بيير وحركاته وسكناته لينقلها إلى ساداته من أعضاء
لمكتب الثانى (مكتب الاستخبارات العسكرية) فيجرى بينها الحوار التالى : -

الطبيب : لا توجه لي حديثا مثل هذا أنا احتج عليك لإمانتك تلك
أي شأن لي أنا بالمكتب الثاني هنا ؟
إنما شغلي هو الطب أفهم

يـ : مع هذا أنت في كل تقاريرك تكذب
أنت قلت الآن هذا أنت نفسك

الطبيب : إنني أكذب حقا ، عندما يطلب مني
يـ : أرى ؟

الطبيب : لم يعد شيء هنا محترما
أنت لا تحمل في قلبك هذا ثقة ما بأحد
ياخ أو بولد
ربما أصبحت يوما فاكشف
أنه في المكتب الثاني ومدسوس عليك
لم يعد شيء حقيقي سوى الشك

يـ : كفى

الطبيب : أنت لن تغل إلى زوجتك الحساء
لا تعرف فيما قد تفكر
ربما كانت تعد القبر لك
أو تناهى من وراء الحلم حبا سبقتك أو حبيفا بخلفك
كل شيء لم يعد يصلح إلا للعكوك
إننا أهون من كل هوان ، إننا زكع إكبارا لما لا نحترم

والذى يذرى دموع العين نلقاه بشعر مبتسم
حذرا من أن تظن السلطة العليا بنا

بيـير : ماذا تقول ؟

الطبيب : كبرياء القلب يستخدى على كل لسان
والنفاق اليوم سلطان الزمان

إن كلام الطبيب هنا الملح من ورائه الشرقاوى مطلا بنبرة حزينة حسيرة فتامل
معنى هذه المقاطع ، أنت لا تحمل في قلبك هذا ثقة ما بأحد بأخ أو بولد / لم يعد
شيء حقيقى سوى العكس / كل شيء لم يعد يصلح إلا للمكرك / والذى يذرى
دموع العين نلقاه بشعر مبتسم حذرا من أن تظن السلطة العليا بنا / والنفاق اليوم
سلطان الزمان .

إن هذه العبارات الشعرية ربما كانت كافية برسم واقع حياتنا السياسية ذلكم
الوقت حين أصبح كل منا يعكس في أخيه وولده بل وزوجته حسب ما أورد
الشرقاوى ، فالاستخبارات التى استغرى شرها أفقدت كل انسان كرامته وأجبرته
خلال استخذائه ودموعه على ابتسامة شاحبه خوفا من أن تظن السلطة العليا
المسكينة في البلاد بنا عدم الوفاء أو الخضوع لحكم الثورة وهكذا فالنفاق اليوم
سلطان الزمان .

وهكذا جهر الشرقاوى بما يريد به خلال لوحاته الحوارية التى حققت شيئا من
المسرح التسجيلى وأكدت أنها قريبة جدا إلى المسرح الأوتشركى بما أطلقتته من
عبارات مباشرة لوضعنا السياسى - جهر بالخلاصة للأماوية التى سادت حياتنا
والنفاق اليوم سلطان الزمان ، إن هذه العبارة كانت تلح على الشرقاوى فأعادها

ثانية على لسان الطيب نفسه في موقف آخر (ص ٢٢٠ فيجمله يقول :

الطيب : النفاق اليوم دستور العلاقات .

إن الشرقاوى هنا كانيا شعريا مسرحيا - شأنه شأن أى فنان ملتزم^(١) منغمس حتى أذنيه في صميم هذه العلاقات الاجتماعية السياسية المختلفة فلا شيء يعفيه من الوقوف طاريا وصادقا وسط جنون العالم لأن كل ما يحدث يخصه ويعنيه ويؤثر فيه بلا جدال فعليه أن يتخذ موقفا إزاء هذه الفوضى لأنه بحكم تأمره وتأثيره مسئول تجاه استرجاع عقل العالم وتنظيمه فلا يمكنه حين يرى :

الوهور السوداء . والمركب الساخر ، والقرود ، والسلاحف الضاحكات

ونهود تهتز فوق خصور طوقتها أظافر مشرعات

وجبال تمور فوق بحار من دخان تلفه ظلمات

وانقراض السماء بالحواميم والنار والهول والمعادن المصهورة

(١) الالتزام في الأدب (أو أدب المواقف) هو أن يحدد الكاتب موقفه من مسائل عصره تحديدا تاما إذ لا قيمة مؤامرة للبادئ التجريدية في ذاتها دون ربطها بملابساتها ودون تخصيصها بموقف معين فلا بد للكاتب من الالتزام في صراع يستجيب فيه لما يوجهه إليه عصره من مسائل هي مثار القلق ومبعث الأمل والألم فيه كي يصور عالمه الذي يحيا فيه قاصدا إلى تطويره وخلقه خلقا جديدا .

(أنظر د الأدب المقارن / د محمد غنيمي هلال / ط الثانية ص ٣٨٣ - مكتبة الانجلو المصرية) .

وأنظر : ما الأدب د جان بول سارتر / ترجمة محمد غنيمي هلال ص ١٨٤ =

والثعابين ينطلقن من الأغوار يرقصن رقصة مذهورة

والرياح الصماء تحول في البعد وفي القلب ضجة وهواء

وضلوع ممزقات يسيل الفجر منها ، ولا تسيل الدماء

وهزيم المأساة يزحف كالطوفان في همداء الدجى المتراعى^(١)

لا يمكن للشرقاوى أن يظل مغمض العينين ساكتا وهو إن سكك عن الثورة
المعانة لم يستطع ذلك الصمت بل ثقته خلال تلك الصرور الرامزة . إلى انقلاب
الأرضاع وسيادة الفوضى (الزهور السوداء / الموكب الساخر / القرد / الأظافر
المشرعات / انقراض السماء بالحواميم والنار / الثعابين ينطلقن من الأغوار / في
القلب ضجة وهواء / الضلوع الممزقة / وهزيم المأساة يزحف كالطوفان في همداء
الدجى المتراعى) .

وما ظنك بأن الشرقاوى قد سئم - كما خيل الى - المداورة والالتفاف
حول إبراز بؤس شخوصه المسرحية جزائرية وغير جزائرية والتستر تحت
الملاحمة العنكية (الميلودرامية الغنائية) أو التسجيلية الجرمية (في شاعرية اللغة
ومحاولة مزج الموقف السياسى الخاص بالصراع في الجزائر ، بما شابهه من
موضوع إنسانى عام وهو ضياع العدالة في عصرنا وبلدنا) ، ما ظنك به وقد
أعانها أرتشركية صريحة خالصة في نهاية المسرحية .

== طبع مكتبة الانجلو المصرية سنة ١٩٦١

وأنظر : معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية ص ٨٢ تحت رقم ٤٥
وأنظر د من فنون الأدب المسرحية والفجر (١) المسرحية - د . عبد القادر
القط ص ٣٠ إلى ٣٣ / دار النهضة العربية سنة ١٩٧٥ .

(١) مسرحية د مأساة جميلة ، لعبد الرحمن الشرقاوى ص ٢٥٠ ، ٢٥١ .

جميلة : أيتها الأحياء في عصر الحقوق البشرية

أوقفوا تلك المآسي المدمجة أوقفوا هذا العذاب ؟ (١) .

ولكن يبدو أن الشرقاوى قد رسخ في ذهنه - خلال السنوات التي تلت هذه المسرحية الإيجابية الاشتراكية والتي حدث فيها عندنا ما يسمى بالقوانين الاشتراكية - قد رسخ في ذهنه أن (القانون عندنا يستلزم لا يستطيع عصيانه ، والنظام بيننا يقام لمن لا يقوى على هدمه ، نعم ، إن المواطنين جميعا سواء أمام القضاء ، لكنهم ليسوا متساوين في أن تصل أصواتهم إلى مسامع

(١) مسرحية ، مأساة جميلة ، لعبد الرحمن الشرقاوى ص ٢٦٧ .

• ولقد حاول الدكتور لويس هرض أن يزوج بمأساة جميلة تحت مسمى جديد أسماء مأساة مبنية بمادة ملحمية ، وهو مسمى المقصود به كما فهمنا ، التخفيف من هجومه على الشرقاوى حين قال عن الشرقاوى في نفس المقال إن الشرقاوى قد أبى بما بنى من بناء أنه لا يعرف شيئا عن أصول البناء التراجيدى .

(انظر مقالات في الأدب والنقد / د . لويس هرض ، ص ٢٢٧ - مكتبة الانجلو المصرية سنة ١٩٦٤ .

أما الدكتور محمد مندور فيرى أن د جميلة ، مسرحية هدف ويرد على من يزعم بعدها عن طبيعة المأساة الدرامية وقربها من الملاحم بأن هذا رأى (وهو رأى لويس هرض) بعيد عن الصحة وذلك لأن المأساة لا يمكن أن تحقق هدفها وحلة وحردا ما لم تحملنا على التعاطف مع بطلها والأشفاق عليه والرثاء لمأساته بل والفرح منها وقد أحسننا مثل هذا الإحساس مع شخصيات المسرحية (انظر في المسرح المصرى المعاصر / د . محمد مندور ص ١٣٩ / مطبعة نهضة مصر سنة ١٩٧١) .

وعموما فلويس هرض ومحمد مندور يتفقان على أنها تجربة رائدة لاستخدام الشعر الجديد في ميدان الكتابة المسرحية (انظر مقالات في الأدب والنقد / د . لويس هرض ص ٢٢٨ ، وفي المسرح المصرى / د . محمد مندور ص ١٣٩) .

القضاة ، فلصاحب السلطات أن يريد ، وعلى الناس أن يطيعوا (١) فتلس
موضوحاً يدور حول شخصية بطولية شعبية كى يدور حولها إلهاماً يبعث
علاها ما يعانيه من انتكاسة نفسية لما لم يمكن تحقيقه وهو العدالة الاشتراكية
وصرف اهتمامات الناس الى حروب خارجية لا شأن لهم بها في تطير وطنهم
والاستمالة على الوطنيين بالمهاجرين للسلطان أو الأمير حتى يأكل بعض المواطنين
بعضاً ويبذل الأمر في نهاية المطاف ، الأمير ، صاحب التدابير الذى يتربع على
كرسى الحكم فتكالت مسرحية ، الفتي مهران ، سنة ١٩٦٦ .

الفتي مهران :

إن الفتي مهران هو ابن الشعب الذى تتمثل فيه آماله وأحلامه وإنه القوة
القادرة التى يدخرها الشعب للأيام الصعبة ويعلق عليها كل رجائه ويعمل به
لزماته المختلفة كما تسكّرت عليه هذه الأزمات . إنه قوة فكرية وروحية تحقق
العدل بما لديها من قوة وقدرة على إعادة توزيع الثروة بالحق بين الناس :

مهران : هكذا نحن شققنا في صدور الجبل الصلد بيروت وأقمنا فيه دوزة

نفرض العدل ونعلم بحياة فاضلة

وهي تبنى بالمواد علاقات البشر

وورثنا فن تقاليد الصالحين العظيم

وأخذنا من تعليم الفترة

أخذنا من حل والحسين مثلين

(١) أنظر تجديد الفكر العربى ، د زكى نجيب محمود ص ٢٩٦ —

الطبعة الأولى — دار الشروق / بيروت سبتمبر سنة ١٩٧١

وفى النضال الحر من أجل انتصار الحق والحكمة والعدل
وتحقيق السلام

تم الاحتشاد من أجل الذى تؤمن به (١)

كل ذلك من أجل حياة أفضل وغد مشرق رومانى

مهران : وغدا تجلجل فى المراهى الخطراً فراح الرعاة غدا ستزدهر الحياة
غدا سترقص فى السهول هرائس الأمل الجميل وسترفع الحملان آمنه
على صدر الحقل

وإذا الحياة رقيقة كطراوة البرسيم تحت ندى الصباح
وستغمر الضحكات أصداء الثراح

وتختفى كل الذئاب ويتمى مهر المذاب فتختفى ولتهفى
هزذا البشير يكاد يصدح خلف غابات النخيل
وصداه عبر النيل حيث شذى زهور البريقال
بدببية المسمان فى الأوصال كالخمر المعتق

حيث السبايل لم تزل خضراء تنتظر الربيع ولادموع
والقلب يجمع حالمًا تحت الظلال بقدرم أعيام الحصاد (ص ١٦٦)

وهنا لابد من قوة أخرى متاركة لا ترضى بأن يسود العدل وتعمل الطمانينة
الناس إن هذه القوة التى يتزعمها الأمير (وربما أراد الشرقاوى بهذه التسمية

(١) مبرحية د الفتى مهران ، عبد الرحمن الشرقاوى ص ٢٧ طبع الدار

القومية للطباعة والنشر بالقاهرة سنة ١٩٦٦ .

الإشارة إلى ما في هذه الشخصية من ميكافيلية (١١) وبطائته من عتري السلطة
تستخدم كل الأساليب لتقويض آمال الشعب وفرض سلطانها الأسود بما يدفع
سلي الدق الآخر لروح الخسوبة البطولية الصامدة كما سنرى - يدفعها إلى التوجس
من شر المستطير فيجعلها ترى أن :

سلي : هذا التفاؤل كله بالرغم مما حولنا
هو خدعة بلهاء تعمينا عن الأشواك في طرقاتنا (ص ٦٦)
بل يزحف الزمن الرهيب
بجنوده بظلاله بصجونه
هو ذاك يقبل يافق ليحول الدنيا بما فيها إلى سجن كبير
وليحمل المستقبل البسام قصيدة الرجال الحاميين
فاذا بكل خوالج النفس الآبية منقلبات في الصدور
لا شيء منطلق وحق الحب يجمد عائنا لا ينطاق
لا شيء في هذا الأنيق فير الآنين (ص ٦٦)

فالأمير لا يفتأ مرة بأساليب الاغراء - مثلما فعل مع هاشم زوج سلي
الأصل الذي هجرها - لا يفتأ يسيل اعاب الظالمين من أعران مهران إلى الحياة
الرحبة المائنة فيطفيء - فيهم قبس الوطنية ، ومرة أخرى بالخدايع مثلما فعل مع
« مهران » نفسه حين استغده إلى أصره بمبدأ إيداء بأن ينصبه قائدا للجيش
ومؤخرا عملية تنصيبه لتلين وطنيته بأغراقه في بلهنية حياة القصور حتى ينسبه

(١) مسرحية « الفتى مهران » عبد الرحمن الشرقاوي ص ١٤٠ حيث يقول
« تعلم أن الشرف خديعة ، عملة ضعفاء العقل ملك أبلة » .

حياة الفتوة المتحررة الاولى فاصلا إياه عن أمه (سلمى) وايتخذة شركا بجذب به سلمى للبحث عنه في جنبات القصر وكانت قد أحبتة وأحبها — وحين ينزع في تحويل سلمى إلى إحدى محظيات القصر تحت وطئة اكتشاف سقطتها مع مهران، يأخذ هذا الأمير في فرض شروطه على مهران، آسرا القاضي بجير، - فرفور هذه المسرحية من وجهة نظري كما سنقبل سوريا - بما يأتي :-

الأمير : لعلنا أنه أصبح منذ اليوم خادمنا
وقائد جيشنا الباسل وشاهرنا
وإن مكارم أحررت عليه رابا يعدل
أمير الجيش في الدولة

ليعلن ذاهل دق الطبول اليوم في مكان (ص ١٩٣)

مهران : ... وإذن فالأمر ما كان سوى مصيدة لي يا أمير
ليقول الناس إنني تابعك
ليقول الناس إنني خنت ماضي جميعه -
وهودي مع فتیان الحمى (ص ١٩٣)

الأمير : ... كلنا ينصب الآخر فتنا غيراني أنا قد أوقعت بك
لا تكن فظا وأحن الرأس واحد لي صنيعى (ص ١٩٣)

وهكذا يفعل الأمير بمن يتوهمونه يحولهم إلى فراقير كما سبق له أن فعل بالقاضي
بجير إذ هو :

بجير : ... رجل وياه الأمن / رجل طمخته المحن /

وشكله الالم المـزرى أنا رجل صاغته الحاجة

أنا يامولاي كما تعرفنى مرن مرن (ص ١٤٢)

هكذا القاضى بحير فيه مرونة فرفور حينما تجتاحه المراضف فهل كان يارى
صليا قبل أن يصبح العوبة الامير ؟

إن الشرقاوى يضع تاريخه بحير ، المجيد قبل أن يذساق فى ركاب الامير
تجرفه تيارات بلهنية السلطة والمال - ذلك التيار الذى تلبس له العرب النامية
لطول معاناتها البؤس وشظف العيش - يضعه على اسان الامير ساخرا - باستعراض
أيام بحير الراهية فى عهد فتوته الاصيله بعد رجعتة وتخرجها فى الازهر عـلا
بمبادىء الفتيان :-

الامير : كانت أيام

يوم رجعت من الازهر مغرورا نزقا يتحذلق
فسلكك طريق الفتيان وتصديك لنا بفتاوى اجعلنا من أهل النار
ودفعت الناس إلى الثورة
وابحت القصر بما فيه وأنا نفسى للنوار
كانت أيام (ص ١٤٤)

فيجتر القاضى (بحير) تلك الأيام الجسورة السابقة من ماضيه المشرق قبل
أن يقع فى مصيدة الامير وكيف تحول بعد السقوط :

بحير : أيام كنا نعلم فيها بالمستقبل بوضاءة وبهزاه وبهيجته
أيام كنا نلقى فيها بالكلمة
فى وجه القدر الغاشم نفسه

وكنا نجمع فيها الحرف أمام السيف
بما نمتلك من القوة على الآلام أو الحاجة
وقضينا سبعة أعوام

سبعة أعوام بلباليها والأيام واليوم هنالك كالأبد
وفي ذلك الأبد الوحشي نسيتا الريح وضوء الشمس
وعرفنا الزحف على البطن
وسحق العظم وجنى الرأس وعض الأرض وهران اليأس
وعرفنا طاعة الظهر

وعرفنا الذقن إذا هي ما التصقت بالصدر
وكيف يراد لإنسان أن يقضى أيام العمر
يرجع ثم يعود ليركع من بعد
ويعيش ليركع ثم ليركع أهد الدهر (ص ١٤٤)

... فما ماد لسان ينطق بسوى الكذب
وما ماد جنان يهتد بهجس بسوى الويف
وهذا كله من حصاد الحرف هذا الحرف منك
يجمع الناس كأهواء تردد
كل ما يتفخ فيها من عبارات الولاء
إن هذا الحرف منك (ص ٢٣)

هكذا - بذلك الأسلوب العنيف - تحول الناس البجيريون إلى بوقات للأمر
بمنهم هذا « الغرغور » بجير الذي يبدو تفاقه في ذلك الموقف بعد قتل قائد جند

الأمير المكلف منه بخطاف سلس فيطلب الأمير من د. بحير ، ألا يذكر هذا القائد متبرئاً مما فعله فيذكر د. بحير ، سيده الأمير مراجعاً لإياه :

بحير : ألم أسمعك إذا لم أخطئ ، تأمره أن يخطفها ؟

الأمير : (يصفعه في ضيق على قفاه) بحير أسكت لا تفتح فمك بما تسمعه .
ليكذب قلبك ما تبصره عينك .

بحير : (منحنياً) ما أعذب كفك يا مولاي على أفضية ذرى الحظرة

أتمنحني شريفاً آخر (مازال يحني رقبتَه) (ص ١٠٥)

بل إن نفاق بحير ليزداد حين يعبر على سيده د. الأمير ، بألا يقتل د. مهران ،
حتى لا يتحول في نظر الناس شهيداً فينتفك معه الأمير قائلاً :

الأمير : في رأسك عقل يا بنغل

بحير : ما أطفئ نكته مولانا

الأمير : لا تشغل بنفاق الآن كلانا يعرف صاحبه^(١) (ص ١٤٣)

والشرقاوي لا يغفل باله عن أن يصل مسرحيته (الفنى مهران) بالمواقف
المضحكة من الكوميديا الشعبية فيجعل د. فرفور ، هذه المسرحية - القاضى بحير -
الضارب بلسانه كل من حوله المضروب من الجميع وعلى رأسهم الأمير - يقوم

(١) أنظر حرب ٦٧-٧٣ دراسة مقارنة / د. أحمد شلبى ص ٧٧ حيث يقول
« كان يستطيل اللدح ، وربما جاز القول بأنه كان يصدقه ويثيب
عليه ، وأبعا لذلك وجدت حوله جماعات تخطط للنفاق ،

بما يحببه الألعاب البهلوانية ، خاصة في ذلك المرقف الذي يبدى فيه تخوفه من
د حسام ، - الذي ناله من لسان بهير ما ناله - فاختبأ وراء حامية د الأمير ، خوفاً
من سيف هذا د الحسام ، قائد جيش الأمير والمتاجر بأقوات الشعب حتى الملح
والفلل (ص ١٤٠) فيسأله د الأمير ، وهو محتبىء :

الأمير : أين راحت نخومتك؟

بهير : (من مخبئه) سألوا أنجلأ عنها (ضحك)

الأمير : (ضاحكاً) يا بهير

بهير : مـعـذـرة (يطل برأسه وهو محتف) هل أغمد السيف ؟

الأمير : لن يقتل أحداً رغماً عنى

بهير : الله الله فان لم يقتلنى الإفلاس فلن يفرح أبواي الموت

الأمير : الإفلاس : أشكو إفلاسا وأنا حتى أرزق

(يرفع صكيساً كبيراً من الذهب) خذ هذا

بهير : هذا كله هذه ثروة

هو راتب مفتى يجتهد أو قاض قد طول العمر

الأمير : (وهو يرى بالكيس أمامه على الأرض) هو ذا الكيس لن تأخذه

حتى تجرى كالسائمة على أربع

بهير : على أربع ؟ على عشر إن شئت

(بجير يمشى على يديه وقدميه في اتجاه النكيس) *

الامير : (ضاحكا) اسرع اسرع

هذا مشهد مثير ، ربما كان فيه شيء من الإضحاك للأمير وبطانته ، ولكنه يبعث فينا الأسى على ما انتهى إليه أمثال هذا الإنسان المثقف (متخرج في الأزهر) بجير فقيه مزج بين الكوميديا والتراجيديا وهو ما عرف عندنا في الكتابة المسرحية باسم الكوميديا المكتبة التي سبق الإشارة إليها في الباب الأول من هذا البحث (ولما إليها عودة حين الحديث عن المسرح الواقعي والقد الاجتماعي والسياسي)^(١) .

* هذا الموقف مشابه إلى حد بعيد للموقف الذي يركع فيه « البارون » في مسرحية « الحضيض » لمكسيم جوركي ويأخذ في التباح كالكتاب كما أمره بذلك اللص « فاسكا » نظير أن يعطيه درهماً يسكر بها .
(انظر ترجمة فؤاد دواره لهذه المسرحية ص ١٤ من الفصل الأول سنة ١٩٥٣)
هذا وقد قدمت هذه المسرحية لأول مرة في مصر في أكتوبر من عام ١٩٦٣ بفرقة الاسكندرية المسرحية وكان عبيد الرحمن الشرفاري من حضروا العرض الأول . ومن يدري ربما راقه هذا الموقف وقد كنت أنا أحد من قاموا بالتمثيل في هذه المسرحية لشخصية (سائين) .

(١) ولعل إتمام هذه الشخصية ببعض الصفات البهلوانية المثيرة للضحك والتي تنزع عنها صفات الاحترام شيء قريب بما كان يبيع في مسرح تشيكوف الذي كان مسرحه لا يخلو من أمثال هؤلاء المهرجين الذين حولهم مصرم الأسود إلى هذا الموقف الساخر .

(انظر مقدمة العدد ٤ من سلسلة المسرح العالمي بالكاريكاتير و شيطان الغابة / الخيال فانيا ، تأليف أنطون تشيكوف ترجمة محمد حسن التيق ص ١١ - فبراير سنة ١٩٧٣ .

ولكن هل هذا الفرور يجبر يرضى بهذا الوضع المبهين الذى أجبر عليه تحت
صف الأمير وبطاقته ؟ هل يرضى بأن يلقته تجار السياسة من أمثال حسام ،
شفيئا عن الكرامة ؟

إنك لو صاحبتنى فى قراءة هذا المشهد لوجدت الإجابة .

وليسكن معلوما لديك أن هذا المشهد استكمال للمشهد السابق الذى فيه يجرى
(بحير) على أربع مأمورا من الأمير .

حسام : انهض انهض أن تملك ما فى الأرض جميعا لا يستأهل هذا كله .

بحير : (يرمى بكيس النقود جانبا ويواجه حسام بغضب مفاجئ)

ماذا تعرف من أنت ؟

أعلا تركع بالساعات وراء الأبواب المغلقة

وتخرج للناس ممبيا ترفع رأسك ؟

مدغدغ أطراف الكلمات الكبرى عن شرف العهد

ونبل الفارس ؟ وبهذا ترضى عن نفسك

نساء العالم يعشقنك ورجال القصر يحترمونك

مع هذا من أنت أجبنى ؟

الثروة تمنحك القوة والقوة تمنحك الحق حق شرس ذو أظفار (ص ١٤١)

هذا هو الشعب أو (فرفور) إذا امتثرت نخبته ظهرت أصالة معدته فى

ذلك الأباء فهو قد يتغابى فى سبيل لقمة العيش لأبنائه ولا سرته قفرة ما (الجبن

المحبوب الذي أشار إليه الدكتور جمال حمدان في كتابه « شخصية مصر » ص ٥٧ .
ولكنه لا يتورع عن الثورة في وجه هذا الأمير الميكافيل ، حين يحس بأن
أولاده وزوجته الذين طأطأ الرأس وداس على المبادئ من أجل إسعادهم قد
شردم التتر حلفاء الأمير

... أنا من باعك كل حياته وكرامته

أنا من باعك حتى دينه ليمش صغاري في يسر

أين صغاري ؟ أين اسراتي ؟ أين بناتي ؟

قد بعتك شرف لا شرفهم

بعتك عمري لا عمرهم بعتك نفسي من أجلهم

كي يبقوا سرفوهي الرأس

هل أصدر فتوى يا مولاي نعلم إهداء الأولاد أو الزوجات إلى التتر ؟

هل أصدر فتوى أن الأرض ومن فيها ، ملك لك أنت وحلفائك

هندي كل الألباب

هل أصدر فتوى أن الدين يطالبنا أن نزل عما نملكه للسادات أو الأمراء

أو الخلفاء

هندي كل الألباب

هل أصدر فتوى أن الفسق هو الحكمة

وأن خيانتك لوطنك أساس الدين

... هتندى كل الالهاب

هل أركع لك باسم الدين ؟

ماذا تطلب ؟ أتريد الملك ؟ لك الدنيا والدين معا

هى ذى فتواى

سأكون وزيرك حين يصير إيلك العرش

عرش كالنمش غار كالعمار

وأنا خلفك خنزير يسمن بالعفن ماذا تطلب ؟

أقول العرش ؟ عرش السلطان

(معبرا إليه بيديه فى حركة جنونية)

أنت السلطان هوذا السلطان فلتركع له

سلطان الغياب سلطان اليوم ملك الديدان

أمير هناكب هذا العصر

لصر فاسق لا يبيع من قتل الناس ولا من نهش الأعراس

حيوان أسطورى يقتات بأعصاب الخير

رايته الخنجر والسم دنياه مراديب الخدعة

قلعته الشاحنة الدماء تقوم على تل جماجم

الأكذوبة قانونة هوذا سلطان العصر الذئب الحاكم

قواد الدرة قاتل أولادى وبناتى

قاصم ظهري (ض ١٩٩ ، ٢٠٠)

هكذا انفجر مثل الشعب للطاحون د بجير ، ذلك الازهرى - أى المثقف ذو اللبادى (١) انفجر عملا بكل ما لدى الشرقاوى من طاقة شمسية عتيدة جارية مباشرة فى التصريح بما يجاهد إخفاؤه من عفن هذا الأمير المخادع رمز السطة العفنة (٢) ، بل إنه لا يفتأ يحمل هذه الشخصية ما استطاع من ملامح الكوميديا

(١) فكرة المثقف المقهور الذى يحمل للحاكم أن يتخلص منه أو يقلبه إلى تابع مستأنس قد سبق إليها أستاذنا توفيق الحكيم حين كتب مسرحية أيريس مصورا تخلص (طيفرون) من أخيه (أوزريس) الذى أطلق عليه اسم « الرجل الأخضر » ض ١٠٦ من المسرحية وهو نفسه الذى اشتراه ملك بيبيلوس فقلب ضنكم إلى رعاء بينما أهله قد باهوه وطاردوه ص ٩٧ .

(٢) وفكرة انسياق المثقفين لتيار الحياة الاجتماعية والسياسية الهامة بالذرائب - مع كون دافع الكرامة مؤقتا حتى يستثار - من أجل لقمة العيش قد كانت هى الموضوع الذى ناقشه مينخايل رومان فى مسرحيته « الدخان » .

فالمثقف المقهور هذا (سواء أكانت هجيرا بطل الشرقاوى أم كان حمدي بطل رومان) إذا بدا أن انسياقه قد يبلغ نقطة التفريط فيما نسميه « الكرامة أو العرض » نجد جدارا حاجزا منيعا ذا أصل ثابت - رغم التيارات - وفرع فى السماء يجعل من صاحب الشخصية المثقفة ماردا يطارد ظله اللا محدود من تسببوا فى انسياقه المعبوه الأول بعد أن كانوا قد حسبوا أنهم أماتوا فيه عنصر المقاومة والصمود .

ومن هذا قال حمدي فى الدخان ... بعد تعذيبه حربا - لجلاذيه العلم وجماعته من تجار المخدرات حينما أرادوا ترويعه من بائعة المخدرات كستار بحميتها من الشرطة قال لهم : « لا » .

الشعبية كنيادل د القافية ، في الحوار حل سبيل المثال من شخصيات المسرحية مع
« بجير » حين تفكر سلمى من شظف العيش الذي عليه الشعب في سبيل رخاء
أمير البلاد ويشاركها « صابر » ومعهم « العمدة » طه . -

سلمى - ... حياتنا تفيض وبؤسنا يفيض أهواننا تجف وكل شيء ضاع ونحن
للأسف لم يعد لنا ما نجود به يوم نفتديك . غير أننا لم نزل هنا كلنا فداك
صابر - (مندفعاً) يا أيها الأمير ! أنا جياع
بجير - الكافر الكنود

سلمى - (تضحك) وجوعنا فداك

بجير - كيف تضحكين وسط الرجال ؟

إنه رفث إنه حرام

سلمى - لم ياشيخ بجير ؟

بجير - اسمي القاضي بجير

طه - قد تشابه البقر (ص ١٠٩ ، ١١٠)

ليس هذا فقط هو ما حمله الفرقاري للمسرحية من ملامح الكوميديا الشعبية
بل إن لغة الحياة اليومية وهي ما عرفت عند الحكميم باللغة الثالثة - التي تجمع
بين العامية والفصحى - هذه اللغة يتوسع شاعرنا المسرحي في نشرها بين ثنائيا
المسرحية .

مثل قول الراعي حين سرق جنود الأمير هنزاته (يا خراي ص ٦٠) وقول
سلمى للعمدة طه حين غار لها بافحاش (ليس كل الطير يا عمدة ما يؤكل لحمه ص
٧٧) وقول صابر حين أخذ يفكر هو وأولاده الجروع (ان عتدي كوم لحم ص
٩٤) وقول فلاح و ضائفا بصنف الحريم (شوطه تأخذ نسوان البلد ص ١٠٢)

وقول نفس هذا الفلاح أيضا (من نحسبه موسى غدا فرعون ص ١٠٤) وقول
 أم صابر تعليقاً على حب الأمير الكاذب للشعب أحبك برص ص ١٠٩) وقول
 طه لبجير الفرقور المقهور الذي زادت درجة ثقافته (خل ليلتنا نفث ص ١٠٩)
 وقوله أيضاً تعليقاً على أخذ أكياس مال الأمير (شعرة من لحية خنزير ص ١٦٢)
 وكذلك تعبيرات الفناء الشعبية المتداولة مثل قول أم صابر لعوض حين أمر
 د طه ، الحفر أن يسحبوا د عوض ، فاحتج عوض - الذي هو حين الأمير على
 أخوانه - أن يصنع به هكذا فتبادره أم صابر : لم لا أعل رأسك ريشه ؟
 أم على رأسك ريشه ربما كانت على رأسك ريشه (ص ١٨١)
 ويقترب أسلوب الفرقاوى الشعرى في استخدامه هذه التعبيرات الشعبية
 المتداولة مما ألمح إليه ت. س. اليوت حين يقول بوجوب البحث عن د ايقاع
 شعرى يقرب من لغة التخاطب المعاصرة في المسرحيات الشعرية ^(١).

هكذا تلمس تلك المسرحية الشعرية في مسارها الشعبية تعرض مأساة وطن
 استباحه حكامه وقوضوا فيه الفضائل وساقوا أبناءه الى الخوف رغم أنهم
 (مالنا نحن وتلك الحرب كى يرسل فيها خير أبناء البلد ص ١١٠)
 حتى اسودت الدنيا في وجه معظمهم فأمسوا كصابر رمز سواد الشعب يقول .
 إنا تنفق العمر هنا فى الانتظار
 فوق جرف الهاوية فى انتظار الفاشية
 أو خلاص الروح من هذا العذاب (١١٢)
 حتى د الفقى مهران ، الذى وقف فى وجه الأمير قائلاً .

(1) ON POETRY AND POETS. BY T. S. ELIOT P. 82
 "Poetry and Drama"
 ... to find a rhythm close to Contemporary Speech.

لا أنت لست بسيدى
وأنا كذلك لست تابعلك الوقى
أنا لست بمجدك يا أمير ولست هارك
لكنتى فى الحق سكنت وما أزال هنا طريدك (ص ١١٢) .
هذا الفتى مهران ذو المبادئ المجابه للأمير المخادع ، القائل .
إنى لأعرف أنه عصر يكرم فيه ياهوذا ويضطهد المسيح (ص ١١٨)
إنى لأعرف كل شيء يا أمير
إنى لأعرف جوهر الأشياء ، لا ما شع منها
إنى لأعرف كيف تستخفى الحقيقة حين تختال الخديعة
إنى لأعرف كيف تستخفى الخرائب خلف جدران منيعة (ص ١١٩) .
... إنى لأعرف أى أنواع الرجال يمثلون زماننا
الجانمين على الأفق
إنى لأعرف أنهم خرق ملفقة سبيل
صيفت هياكلهم من الورق المقوى
إن أطبقت كف الحياة عليه مزق (ص ١٢٠)

هذا الضمير الواهى لكل خبايا العصر السياسة والاجتماعية قد مات ...
يوم تسلت لقواده النزوات نحو حليلة المسكين هاشم .

مات الفتى مهران يوم ترنحت خطواته لنصر تنتظر المغانم (ص ١٨٥) ثم
هو قد مات يوم تسربت إلى نفسه جرثومة مهادنة الأمير محققا نوسلات دى ،
أم البين الصغار له خوفا على تضرور أبنائه الصغار من بعده إن استمر فى طريق
مهاداته للأمير ولرجال السلطة .

نی - یاسیدی ماہاد جسمک یحتمل • هذا الفقاه ولا الطراد
 غیر حیالک لتکن غیا یخشی هذا العصر بأسک
 الناس تحترم الفی وهنا الرجال يقومون بما لديهم من ذهب
 أو بالذاصب هذا هو العصر الذي تحيا به فاعطع لحکمہ
 انظر لنفسک والصغار
 ماذا یبہم کی یحصلوا عقبی عتدک ؟
 ماذا هناك ستستطیع وأنت وحدک فی مواجهة الایہ

... ..

لم لا تأسیر روح صبرک لتعيش کفیرک
 أصبح مع التیار إلیک لست تعرف ما یکن
 اصنع کا صنع الرجال الاذ کباء الآخرون
 تدین الحیاة لما تريد (ص ۸۸، ۸۹)

ولم تنفع محاولات سلمی - الروح الصاعدة رغم ما تقاذفتمسا به الافکار -
 فی رده عن مهادة الامیر وسیدی لا تنازل (ص ۱۶۹) فلم یجد بدا من الاستسلام
 حين تفرق اصداقاه من حوله وحرص علی أن یتجنب قائلا :

مہران : إن هذا هو الحل الوحید

إنه لطریق لا خيار الآن فیہ

سلمی : سیدی لا تنازل

مہران : هتک عمری کلہ ضد التنازل غیر أني الآن مضطر إلیہ (ص ۱۶۸)

أناذا أمضى وما قلت الذى كنت أريد

لم يزل عندى أشياء . يقال

أناذا أمضى وما قلت الذى عندى وما حققت حلماً واحداً

لم يزل فى القلب منى ألف حلم

لم يزل فى الرأس منى ألف شيء

وأنا أمضى بأحلام حياتى

أنا ذا ... أفقد الصحراء والليل وأحلامي وحي

أنا ذا ... أفقد الأهرام والنيل وأشياء جميعا (٢٢٧)

وهكذا انهمز الجميع أمام أوم د الأمير ، وبطشه فلم يكن لهم حول ولا قوة
إزاء المواقف التى فرضها عليهم عصرهم الأسود وفرضتها ظروف حياتهم فرطاً ،
فلام يستطيعون تحاشيها ، ولا هم يملكون لها دفعا . وبالرغم مما بذلوه من جهود
كى يتغلبوا على عوامل اليأس والقنوط إذا بالعصر الأسود بخلاف الأمير - الذى
دنياه سراديب الخدعة وفعلته الشياء تقوم على تل جاجم أفراد الدولة - هذا
الأمير بأفعاله الدموية مستترة وسافرة هو فى رأى المعادل الموضوعى لقدر
القاسى فى مسرح تفكير الذى يقف للناس بالمرصاد يترصد بهم الدوائر
ليحطهم ويسحقهم فى سبيل تغيير هذه الأوضاع الفاسدة دون حدود ،
يشبهون فى عاداتهم (واحدة الآداب ، سقطت فى نسج العنكبوت ،
واخذت تدفع بأرجلها فى شبروط الوامنة ، محاولة الخلاص ، فلذا بها لا تزداد

إلا اشتباكا بهذه الخيوط (١) .

ولعل تساؤلا يرف بخاطرنا عن شخصية هامة كان الجميع يعملون من أجلها
ومساقطوا واحدا إثر صاحبه في سبيل إنقاذ شرفها ، ، سلى ، ما موقفها ؟

— إن شعار سلى بعد أن تنازل الجميع عن حصانتهم الثورية وهادنوا الأمير
مرغمين هذا الفهم هو :

سلى : سأبقى هاهنا إذ لا مكان هنالك لي

أنا طول عمرى ما خطت قدماى من قدام قصر (ص ١٢٤)

ولقد تحملت سلى الكثير من اقتراءات أهل القرية بعد انفصال د هاشم ،

(١) أنظر د روائع المصحح العالمى ، - المجلد الأول / الشقيقات الثلاث /
تشيكوف - مقدمة عن مسرح تشيكوف للدكتور الراعى ص ١٦ الصادرة عن
وزارة الثقافة والإرشاد القومى ، الإدارة العامة للثقافة فى الإقليم الجنوبى سنة
١٩٥٩ . وأنظر كذلك مسرحيات ومسرحيون د د على الراعى ص ٩٨ مكتبة
الانجلو المصرية سنة ٧١ . وأنظر د ب ، تشيكوف تأليف فلاديمير يرميلوف
نقله إلى العربية الدكتور عبد القادر القط والاستاذ فؤاد كامل - مطبوعات
الشرق ص ٩٤ حيث يقول المؤلف ، فالبطال يشعر بمسئولية شخصيته نحو
ما فى الحياة من ظالم ومهانات وهو يدافع عن هذا الشعور لا يحاول أن يحمل
مفكلاتها الفردية الصغيرة فحسب ، بل يكافح كى يعالج مفكلاتها الاجتماعية
الكثيرة ويتطلع إلى أن تغير تلك الحياة من أساسها . ولكنه فى الوقت نفسه
يدرك فى مرارة ما فى نفسه من ضعف ويحس بهجزه عن أن يجيب عن هذا
السؤال : د ماذا ينهى أن أفعل ؟ ، ويدفع هذا الإحساس بأبطال تشيكوف
إلى اليأس وإلى ما يعبه الجنون أرحمى الى الانتحار .

زوجها الأول عنها مفضلا حياة الأمير وحاول من بعده «مهران» أن يرضى
أمورها ويعرضها عن لياليها الظامئة ولكن نساء القرية اللاتي ظنن بها ضعفا
بمناوبة ضعفهن حين تباعد الحياة بينهما وبين أزواجهن - هؤلاء النسوة لم
يتركنها تنعم بمن يعرضها فقدان حنان هاشم ألا وهو «مهران» وكن سبيا في
انتهاز الأمير الغادر لسقطة بينها وبين مهران في لحظة حنان جارف فدفعتهما في
طريق مسدود ، ثم أودت بها إلى أن تخدم في القصر حساما يد الأمير الباطلة
وإلى أن يساوم الأمير غريمه «مهران» على التنازل عن مبادئه فكان الكسار
البطل الشعبي «مهران» الذي غنت له سلى طويلا .

سلى : ... أنا ما ملكت لإنسان سواك

أنا لم أغفر طوال العمر للزوجات أن يعشقن لكني عشقتك

لأنني أشعر أني ما هرفت الحب قبلك

أنا ما أحبيت غيرك ، وسأقضى العمر لا أحشق غيرك

— قد تسربت إلى الأعماق مني فإذا بي لا أطيق البيت بعدك

بعد أن غيبك عن بيتي وهي

غير أني رحمت في كل صباح مساء

أكظم الشوق إليك

ثم فارمت جنون البحث عنك فصر أن يقهر النسيان أشواق الرهبة

— غير أني فجأة أحسست في أعماق نفسي

أن بركا ما حبيسا يستعر ثم انفجر

وبأن الهفة الظمأى إليك دمرتني

وباني لن أعيش العمر دونك
 وباني أتمنى أن أراك ساعة في كل ساعة
 فلوان لم أرك لغدت أرضي ظلاما
 وسنمائي كلها فوضى وهو لا وجدنا
 (تكاد تبكي) يا حبيبي أنا ما أحييت غيرك
 وسأفضي العمر لا أعشق غيرك
 فرجودي كله لا شيء إلا غل حبي لك أنت (ص ١٧٢) .

وهكذا تعلق آمال سلى و بمران ، لكن الأقدار القاهرة المتمثلة في الأمير
 وعصابتة التي يقودها حسام وغيرهم من الجواسيس والبصاصين بمن ملأوا بهم
 الأرض (ص ٩٦) أبوا إلا أن يجهلوا سلى ، حائرة (ص ٧٥) ورفضوا
 لها أن تغني أغاني جديدة بعد أن حفظ الناس عنها أغانيها القديمة لأنه لا عيش
 لها إن لم تغن الآن أشياء جديدة (ص ٧٦) وحين طلب منها حسام أن تدير
 في ركاب الأمير الذي تسلطن بعد موت السلطان وتغني له مثلها مثل بقية أفراد
 الشعب رفضت وصعدت إلى قمتها الشاخنة في شمم تقول : -

سلى : إن سلى لم تعد بعد تغني لأمير أو ملك
 لست ملكا لأحد سأغني لوحام الناس في كل بلد
 سأغني للنخيل ولأعياد الحصاد
 سأغني للبياري الحالمين للجياع
 سأغني للنساء للحقول الخضر للفجر الجديد
 فاتخذ غيري لمولاك ودعني لست ملكا لأحد (ص ٢٢١)

فإذا كانت شخصية مهران هي الجانب المهادن المتنازل في الشخصية البطولية الشعبية فإن «سلى» هي الجانب الآخر الصامد كما يبدو في تلك «المنولوجات» أو القصائد الفردية الغنائية التي تميز بها حوار هذه المسرحية خاصة لدى الشخصيات الرئيسية مثل مهران وسلى والقاضي بجير مما كاد أن يتحول بالشخصيات إلى رواية «معلقين» يوجهون حديثهم المملوء بالحكم والأمثال والعبر إلى جمهور القراء أو المشاهدين فيؤثر ذلك - كما رأينا - في توجيه الصراع خارجيا بعيدا عن مفهوم الصراع الإنساني الأعمق فنيا مما جعل مواقف المسرحية مشحونة بكثير من حوادث العنف الخارجي مثل موقف هوض حين أتى زبانية الأمير وعلى رأسهم حسام بزوجه وبنته بعد أن فشل التعذيب معه، «آثروا الاستمرار في تعذيب أهله أمامه حتى يعترف كذبا بارتكابه جرائم لم يرتكبها مثل الاعتداء على سلى» (ص ١٥٧) وحتى على مهران إدعاءات باطلة* من أنه (قد جدد في الدين ص ١٥٩) وأخيرا إزاء ذلك كله ينهار هوض ويعترف كذبا بكل ما أراد له الزبانية خدام الأمير رمز السلطة الباطشة - والذين أفلحوا في خائلة الوعى الثورى لدى جماعات الفتوة ليجهروهم بهذا العنف على التخل عن مهران - رمز المقاومة التي انخست أمام عنف «الأمير» وهوامراته .

* مثل هذا المشهد تماما جاء بكتاب الدكتور أحمد شلبي ص ٥٤ تحت عنوان : «اعترف وإلا...» ومن صنوف التعذيب النفسى ما قرره محمود عيسى إنهم أحضروا زوجته وبناته وأسرور زوجته بخلع ملابسها وسرواها وهددوه بهتك عرضها ثم أحرقوا شاربها ، وأرسموه ضربا بالكرايبج فاضطر إلى الاعتراف .

ومن ذلك الصراع الخارجى أيضا فى أول المسرحية هو ذلك الصراع بين جنود الأمير ومعهم القائد الذى بارزه مهران وأسقط سيفه من يده فحاول خداع مهران فقتله (ص ٦٢) .

غير أن الشرقاوى قد أفلح فى لمحات الحبس العمل المسرحى وجعلته يتدفق ساخنا مثل ذلك التوقف للبساتى حين زجره حسام ، والقاضى بجير ، وهو يزحف على بطنه لقاء حصوله على دنائير الأمير فيتوقف بجير ليقول :

« ماذا تعرف فى أنتى حتى قوله : حق شرس ذو أظفار (ص ١٤١) ،

إن توقف الشرقاوى هنا عند تلك النقطة الحساسة من شخصية بجير تحقق ما سبق أن أوردناه فى مقدمة بحثنا من أن الصراع الدرامى يعتمد فيما يعتمد على ممارسة الإرادة الراحية لشخص المسرحية . فبجير ما وقف هذا الموقف من حسام إلا لأن من يزجره عن التفريط فى كرامته - التى يفرض فيها بعد قهره من أجل مستقبل أبنائه - ليس إلا « عبد القفا والهازم » - أى ساقط الكرامة - فكيف يقبل بجير (المثقف المقهور) مبادئ الكرامة من قافدها ؟ . وربما بما يضاف إلى نجاح الشرقاوى إلى حد ما فى التصاعد إلى مستوى فى عميق ذلك الموقف الذى كاد القاضى بجير أن يفقد فيه عقله وأخذ يكيل السباب للأمير (سلطان اليوم / ملك الديدان ص ٢٠٠) فهذا المشهد يحقق صفة أساسية للدراما الأصلية وهو تصويرها للصراع الاجتماعى بين أشخاص ، ألم يفعل بجير ما فعل لأنه فقد أسرته باستيلاء التتار على منزله وجعله مركز قيادة لهم ؟ ثم دحك من بجير ألم ينهدم مهران حين تطرق إلى نفسه الضعف خوفا على مستقبل أبنائه ؟ .

إن إمساك الشرقاوى بهذا الحيط الإنسانى الرفيع وجعله محكا قاتلا لوطنية « مهران » أو لاثارة المثقف المقهور الفرفور المسكين « بجير » إنما يشهد للشرقاوى

بتملك ناصية جدل بعض الأحداث والوصول بها إلى هدف معين ألا وهو :

مهران : ... الانسان يعيش الآن حياة القهر
الحب الفاجع يقهره قارون الغابة يقهره
الادب الكاسر يقهره الاحلام تدمره
النور المالح يقهره الجرائم تقهره
الامر القهر دستور العصر
عصر القهر عصر الاكذوبة والمهر
فلا يصق في وجه العصر أنا أبصق في وجه العصر

تلك هي المقدمة التي قصد إليها الشرقاوي من خلال اصطدام الطبايع والافكار
الانسانية فاصدا خلق جو خاص يفمر فيه قارئه دون التركيز على مقدمة معينة -
شأن الدراما التقليدية - ذلك أن المقدمة في الدراما الحديثة - كما سبق أن نوهنا
في الباب الاول - تظهر مختلطة في ثنايا أحداث المسرحية وشخصياتها غير حافة
بمبدأ محاكاة الفعل ، الارسطي الذي يجعل المسرحية خاضعة لترتيب منطقي ناظما
أزمات الحياة الواقعية وحوادثها في عمل واحد له بداية ووسط ونهاية . وانا
تعرض الازمات في شكل لا يخضع لترتيب منطقي تماما كما في الحياة الواقعة إذ أن
الحياة بحر زاهر بالازمات والمتناقضات وبكل ما هو غامض مغمور - وهذا
شأن تشيكوف وجوركي (١) هل سبيل المثال في مسرحيهما - كل ذلك حتى
يدفع القارئ إلى المشاركة في القضية المطروحة أمامه عن طريق تلك
الصدمة الفكرية ، التي تجرده بحثا فيما عرضه الكاتب بصور مختلف أسلوب

(١) أنظر : مقدمه العدد ، ٤ من سلسلة من المسرح العالمي (الكويك) فبراير

تناولها لدى الكتاب الأوروبيين المعاصرين كالمرح داخيل المسرح أو المسرح التسجيلي أو المسرح الملحمي وتأثر بذلك الشرقاوى حين جعل مسرحيته التى بين أيدينا هذه المرة مسرحية تسجيلية تماما فى شكلها — بخلاف جملة التى اختلطت فيها الملحمية بالتسجيلية — مزاجا فيها بين الواقعية والرمزية فى التكوين فى لغة شاعرية تسرى فيها لمسة حزن خفيفة كما نعرفها عند تشيكوف . (١)

وأنظر : دراسات فى الأدب والمسرح / كال هيسد ص ٧٧ - الدار المصرية للتأليف والترجمة يونيو سنة ١٩٦٦ . حيث يقول : هذه العلاقات الملهابكة تعرض الإنسان وتجعله يفتق من غيبوبته . وترفعه من الهوة القذرة التى يتردى فيها وتشعره بقيمته كفرد له كيان آدمى ، وبهذا أيضا يخرج المشاهد ... بمشاعر جديدة تسيطر عليه وتشده من حياة العفن التى يعيشها كما يعيشها أبطال المسرحية التى شاهدها .

(١) مسرح تشيكوف يعنى بالتعبير عن الروح من خلال حركات ظاهرية لأبطاله ومعنى هذا من وجهة نظر التشكيل ، أنه مسرح يزواج بين الواقعية والرمزية وهذا هو سر انجذاب الشعاعية اللتين تميز بهما مسرحه كما أنه فى الوقت نفسه أحد مصادر العجز عن فهمه فى أحيان كثيرة حيث أبطاله دائما ينطلقون فى أحاديث تكاد أن تكون خطابية بعيدة عن الموقف المسرحى لكنها فى عدم تماسكها الظاهرى تبدى المفارقة المريرة بين اهتمامات أبطاله الروحية وبين ما تدفعهم اليه الخارجية إلى ارتكابه من سخيف الأعمال أو قبيحها ، ثم يتخذ من هذه المفارقات وسيلة للتعليق على هذه البيئة المحيطة ونقدتها وإظهار عيوبها ويزيد من هذا العجز والصعوبة عن فهم مسرح تشيكوف أنه يستخدم الرمزية فى مسرحياته استخداما موضعا ، وليس استخداما عاما . فهو لا يجعل كل شخصياته تركز إلى حقائق روحية معينة تخفيها هذه الشخصيات فى أعماقها بل يختار بعضا من الشخصيات ، ويدئىء بينهما وبين أحد الرموز علاقة تماثل ، بحيث يصبح الرمز بدلا عن الشخصية وتصبح هذه تعبيرا آخر عن الرمز =

أما إنهما مسرحية تسجيلية فتبدأ أولاً في تلك الشرائح المتداخلة التي تفقد الترابط الشكلي والكمي متمازجة من الداخل . فهناك علاقة بين الأحداث التي عرضها علينا الشرقاوي في قصة مهران الشعبي الإنسانية وبين واقعنا السياسي والاجتماعي حتى ذلك التاريخ سنة ١٩٦٦ خلال تلك اللغة الشعرية .

ففى تجوالنا في رحاب النص ، حتى يكون حديثنا أقرب إلى الطابع العلمي لاثبات أن هذه المسرحية تسجيلية بالدرجة الأولى :

مهران : قل له يأبى السلطان ما الحرب سوى ساحات دم
ليس في هذه الساحات مغلوب وغالب
... قل له لا تضع السكين في أيدي عدت للفرس
... قل له إن المناجل للسنابل ولا عياد الحصاد لا لها مهاد البشر
قل له يا أيها السلطان أترك عزلتك
اختلط بالقمب يصبح قلعتك

سلمى : أنت أيضاً يا فتى الفتيان مهران أهدر عزلتك
امتزج بالناس في القرية عش في قريتك

هنا يبدو الحاكم وقد سير الجيوش للحرب التي لانهاية لها ووضع السلاح في أيادي من لا يحسنون استخدامه إلا في سفك دماء القمب وهو حاكم قد اعتزل شعبه لم يحاول أن يستمع إلى عقلائه كما أن فئة الفتيان ذوى المبادئ متوقعين

== أنظر مسرح تشيكوف للدكتور على الراعي مقدمة لمسرحية الحقيقات الثلاث
سلسلة روائع المسرح العالمي / القاهرة ص ٨ ، ٩ وأنظر كذلك ، مسرحيات
ومسرحيون ، د على الراعي ص ٨٩ ، ٩١ .

بمبادئهم بعيدين عن الاندماج بين سواد الشعب يعيشون في قمة الجبل كان كان
يعيش الفتى مهران .

ثم هناك الشعب الذي قبل الخنوع والمساومة على فسوته وما له فطمع فيه
الطامعون من تابعي الحاكم ورجاله وأرادوا ابتلاع كل ما له : (ص ٦٠)

الراعى : آيه ، العنز جميعا ؟

يا خرابى ، لئن ضيعت نفى

لئن سارمت بالعنز لآنجو فاضعت النفس والعنز معا

— ليتنى لم أتنازل لهم عن أى شىء .

أنهم قد طمعوا فى كل شىء . ودا جلد

ذهب الهند بمنزلات البلد وسأجلد

وهناك الرشوة التى تميز بها رجال الحكم - الذين ولام الأمير - عن الآخرين

من أبناء القضاة الذين أقصاهم الأمير (ص ٩٢ ، ص ٩٣) .

فلاحه : أرايتم ما جرى من ذلك القاضى بجير

نفس الوزة يا عمدة كى يحكم لى لكنه أصدر الحكم على

فلن أشكوه يا عمدة

طه : أسألى خصمك كم أعطاه

فلاح : ديكين ويطه

أم صابر : أين قاضينا القديم ؟

عندما شاء الأمير انتزاع الأرض منى

فقضى بالحق لى

طه : راح كالارض تماما هو في سجن الامير وهي في بطن الامير

هكذا اكل الحاكم حقوق الناس بقضائه الجازين فجاج الناس .

طه : هكذا ضاع

فلاح : ولهذا لا تصح فا لصمت حكمة

طه : إن ذكر الجوع ممنوع بأمر الحاكم الشرعي (ص ٩٤)

هكذا كمت أفواه الشعب فهو حتى لا يستطيع شكوى الجوع بأمر الحاكم ،
وإذا حاول أحد أن ينطق بي يزفر بعضا من مومته كتم الممعدة فيه قائلا : -
(ص ١٠٤)

طه : ما الذي نكسبه من دفرته أنهم قد بذروا الأرض هواسيس
وأنتم قد رأيتم

صابر : هكذا تركع من خوف الحكومة أنت أيضا لم تعد ترفع رأسك .
طه : لعنة الله عليك وعلى من خلفوك

وهكذا يقضى على أفراد الشعب أن يتحملوا هذا الجوع والقهر وتذهب
الآمال فيهم (ص ١٠٤) .

فلاح ٢ : ولكننا انتظرناه فما جاء سوى الدجال

فلاح : نبي مصر دجال

فلاح ٥ : ومن نخسبه موسى غدا فرعون

وهنا تبدو حنة هذا البلد الذي ضاع فيه الحق هل أبدى أياته : (ص ١٠٦)

أصوات الفلاحين والفلاحات : هكذا هذا البلد

هو طول العمر خائب إنما الخائب خائب

وهؤلاء الأبناء من الحكام حققوا نجاحا وفلاحا من التجارة بأفوات الشعب
(ص ١٠٧) (١).

طه : أليس زميل في الأزهر ؟ أليس يابجير الماضي ؟
أليس حصيرتنا المشتركة ؟

أليس الفول وسرقته والفاى الأسود والسكر ؟ أو لا تذكر ؟
لقد كنت أهلك الدين واسكنك لم

بجير : (مقاطعا) لكنى قد حققت نجاحا وفلاحا في دنياى وآخرى
أما أنت فقد خيلك الله تعالى ياطه

وهذا البلد الذى يستغل حكامه أبناءه أصبح (ص ١٢٧)

صابر : (العمل لم يعد يصلح وحده

العمل لم يعد يكفى لكى يعلم من يعمل في هذا الزمن
بل على الإنسان أن يدفع كى يأكل بأزوجة هاشم)

وإذا حاولت جماعة الفتيان التفاهم مع الأمير لإصلاح هذا الوضع الفاسد
يرى الأمير رمز الحاكم - أن الأمر فرضى وينادى - (ص ١٢٨)

(يا حسام تحت أبراجى آلات جديدة لم تجرب بعد في تمذيب عاصى

(١) أنظر : سنوات عصية ، / المنشار محمد عبد السلام ص ١٦ / طبع
دار الشرق / بيروت ط الثانية سنة ١٩٧٥ حيث يقول : « وأحسن وزير
التموين بخطورة الأمر وأن يد العدالة لابد واصله اليه ... ولم يلبث الأمر
طويلا فقد تبين بجلاء أن محاولات وزير التموين ... كانت أصلا بقصد
حماية نفسه » .

جربوها فيهم سئرى هل تستحق الثمن للدفع فيها (١١) .

وهكذا يعضى سلطان الغاب ذلك الحيوان الاسطوري محيلا عصرنا هذا الى :

مهران : (جميع لا يتصوره عقل بشرى ذل القمر هذا العصر عصر العنة

عصر الشركس عصر الاندال البسامين المصقولين

للاصومين الى الاعماق

عصر الانسان المقهور

الانسان يعيش الآن حياة القمر (ص ٢٢٠) .

لقد حاول الفق مهران أن يصلح من سلوك سلطان الغاب الذى تحدث عنه

بجير ، ذلك الحيوان الاسطوري فبعث اليه من يبلغه . (ص ٢٤)

مهران : (قل له إن عمالك باسمك

حطموا كل الذى تؤمن به الذى كافحت طول العمر له

نزهوا حبلك من كل مكان كنت فيه أصلا

(١) أنظر افس المرجع السابق ص ٨٦ حيث يقول المؤلف . وكان المجيب والباعث على الدهشة والاسى أن يبلغ بالمحافظ الاستهتار إلى حد أن يطلب من المحقق في إصرار أن يسجل في التحقيق ... من أن الضرب هو وسيلة في حل للمشاكل ، وأنه قد عد لهذا الغرض « فلفة » يحتفظ بها في مكتبته ... وبإلحاح من عقلية نافذة وشجاعة مرذولة لواحد من أبرز حكامنا في ذلك الوقت . ولقد بلغ من جرئى أن سألت نفسى عما إذا كان السيد المحافظ يتفرد بهذه العقلية لو أنه يعطى في واقع الأمر صورة لعقلية بعض حكام هذا العهد . وأنظر . حرب ٦٧ - ٧٣ دراسة مقارنة) د . احمد شلبى ص ٤١ ... وكان هناك رجل تفنن في أساليب التعذيب واستورد بعض صورها وبعض أجهزتها من الخارج حتى سمي ذلك التعذيب . .

ولهذا لم يعد في كل قلب غير حلم بالخلاص
منك انتهم قد بذروا اليأس المقيم
ولهذا اختلط الظل مع النور ، عما يعرف الحق من الباطل بعد

ولهذا فعليك الآن ألا تتردد
في اجتثاث الشر من حولك مهما كلفك
إننا نذر انذار الصديق
أنه لو ظلت الحال على هذا لعفا اليأس ، واليأس مضل
وإذا ما كان للراعي كالذئب أظفار وناب
فلقد يستلم الشعب لانياب المدور

دون أن يدرك فرقا واضحا بين أنياب أماديه وظفر الاصدقاء)

ولقد صدق حدس د مهران ، فيما بعد وساءت الاحوال وانتهى الامر بصاير
- رمز الشعب الكادح المحتد - والذي زج به في حرب عاد الجيش منها طمعنا ذليلا
(عادوا بلا نصر ولا غار ولكن متخين من الجراح ص ٢٠٦)

انتهى الامر بهذا الصابر ، - وهو اسم مقصود به كما يخيل الى اخفاء تلك
الصفة على الشعب المنكوب بكل ألوان البلاء دون أن ينبس - الى اعلان هذه
النهاية الحريئة :

صاير : أسفى على هذا البلد بلدى الطعين أسفى هليما ياربى . (ص ٢٠٧)

ولرستنا من السب الذى من أجله انتهت الامور في هذا البلد الى هذا
الحال ؟ ألم يكن هناك من ينيه الى الخطر ؟ هل كان سواد الشعب غافلا عما يدبر له ؟
إن الاجابة بعضها الشرقاوى ايجاميا ورمزيا - في هذا الجزء من الحوار بين

أم صابر، وابنها صابر (ص ١٢٥، ١٢٦)

أم صابر : كان أبوك يعمل هنا يا ابني

وعند الظهر يستأق هنا تحت ظلال التوت

كانت هنا شجرة

صابر : لقد كانت من الجيز يا أمي

وكان يجدها وكر الثعابين

وكم من مرة خالست فيها والدي الطيب

لصكى أصبت في وكر الثعابين بأصواد القش

فدجرة الجيز هذه شجرة معمرة وامرة إلى إصالة بلدنا ولكن الفساد كان

معتبًا في أصولها وظل وكر هذه الثعابين بعد انتقالها إلى القصور - ظل شاغرا

مستعدا لاستقبال آخرين أي أن الفساد ما زال مكانه قائما في أصول حياتنا .

لماذا يترى ظل الفساد محصنا هكذا ؟

لا إجابة لي إلا فيما جاء بمرحبة دمارا / صاد د حين يقول (دى صاد)

السبب الحقيقي في إنتكاسة الثورات (ص ١٩٢)

أن السجون الذاتية

أبغع من أكثر الزنايات صلابة

وطالما لم تفتح بعد هذه السجون

فان كل ثوراتكم

مجرد سجن لا ثورة .

وأمل سائلاً أن يتساءل ولم تختار الإجابة عما جاء بمسرحية مصرية

لشرقاًوى - من مسرحية أوروبية محددة بالذات ؟

لقد رأينا - وعسى أن نكون مصيبين - أنه قد تكشف لنا أن الكثير من
للمآسى التي تناوشت ذلك البلد الذي ابتلى بالتكاسلات في روح كوريته (مهران
على سبيل المثال) بل وكثير من بواعثها قد جاءت مصورة في مسرحية
د مارا / صاد ، ليتر فايس التي كتبت سنة ١٩٦٤ بينا شاعرنا الشرقاوى قدم
مسرحيته سنة ١٩٦٦ مما يجعل احتمال تأخير عنصر المخالطة الذي نوهت عنه في
في الباب الأول ما زال يحكم عمليات التأليف عندنا طالما كان هناك تأخير وتأخر.
والأخير أمثلة من حوار مسرحية د مارا / صاد لدينا كد ما أرحمه من تأخير
هذه المخالطة (ص ٥٥)

للفنانون الأربعة والكورس :

مارا ماذا حدث انورتنا

مارا لا تريد الانتظار حتى الغد

مارا ما زلنا فقراء

كنكرول وبولبوخ (ص ٥٤) :

بينما أصبح أبطالنا السابقون

السادة الجدد

الذين يسدون الطريق في وجه بعضهم

يتصارهون ويتقاذفون

ويقتلون بينهم في الحفر ونحت القصة

رو (ص ٥٦) :

من يسيطر على الأسواق ؟
من أغلق مخازن الغلال ؟
من نهب الثروات من القصور ؟
من استولى على الأرض
التي كانت ستوزع علينا ؟

المرضى :

من اعتقلنا بدون وجه حق ؟ من حجبنا عنا ؟
نحن أصحاء ، ونريد الحرية .

مارا : (٨٢) ... وهكذا اتزحوا من الفقراء

القرش الأخير

وأضافوه بشلذذ إلى كنوزهم
وأكلوا ، وقرعوا الكؤوس مع الأسراء
ثم قالوا للجوع

تعذبوا

تعذبوا كما تعذب المسيح على الصليب

فهذه إرادة الرب

... ارفعوا أيديكم إلى السماء

وتعملوا العذاب في صمت

وصلوا من أجل جلاديكم

فالصلوات والبركات هي سلاحتكم الوحيدة

الذى يمكنكم من دخول الجنة

مارا : (ص ٩٢ ص ٩٣ ص ٩٤) :

... نحن مبدعو الثورة

لا نستطيع دفعها إلى الأمام

في الجمعية الوطنية

ما زال مجلس بعض الأفراد

كل مستغرق في طموحه

كل يريد أن يأخذ شيئا من الأيام الخوالي

هذه صورة جميلة

وذاك عشيقه فاتنة

هذا طواحين

وذاك أحواض سفن

هذا الجيش

وذاك الملك

... في استغلال متبادل بهيج

... وبينما ابتعدنا عن هدفنا

لحد لم نصل إليه من قبل

فإن ذلك يعني في عين البعض

أنا اكتسبنا الثورة

مارا : (ص ١٠٥ ، ١٠٦)

... لقد سحقنا هؤلاء الأوغاد

الذين تربعوا على رؤسنا

... ..

ومهرب الكثيرون

ومع ذلك فكثيرون من هؤلاء

الذين بدأوا الكفاح معنا

عادوا يغازلون المجد القديم

واتضح أمامنا

أن الثورة

تمشي في ركاب مصالح التجار

البرجوازيون

طبقة جديدة منتصرة

تتلوها الطبقة الرابعة

في المؤخرة كالعادة

رو : (ص ١٠٧) : أمسكوا السلاح

كافحوا من أجل حقوقكم

إن لم تلتزموا الآن ما تحتاجون إليه

فربما تنتظرون مائة عام طوالا

ورأيتم

ما يدبرونه لكم

لأنهم يحتقرونكم

لأنهم لم يمكنوكم قط

أن تعملوا القراءة والكتابة

رو : (ص ١١٠ ، ص ١١١)

... نطالب الجميع بخطوات فورية لانتهاء الحرب

هذه الحرب المملونة

الذين يبررون بها إرتفاع الأسعار

والتي توقف الرغبة المشعة في الغزو

... ..

وأن تمضي إلى الأبد

فكرة الحرب العظمى

والجيش المجيد

فعل الجانبين لا يوجد إنتصار

بل يساق أناس مجبرون

والبراز في د بناطيلهم ، من الخوف

هؤلاء البشر الذين يريدون نفس الشيء

ألا يرقدوا تحت الأرض

بل يعيشوا فرقة دون ساق خفية

دي صا : (ص ١١٩ ، ص ١٢٠)

... والآن أرى

إلى أين تقودنا

هذه الثورة

إلى ضياع الفرد

إلى ذوبان بطيء في شكل واحد متشابه

إلى قتل تدريجي للملكة الحكم على الأشياء

إلى إنكار الذات

إلى ضعف يميت

في دولة يعتمد نظامها كل البعد

عن كل فرد

ومن المستحيل مهاجمتها

... ..

فأنا لم أهد أنتى لأى إنسان

فلا تنزع من هذا الفناء

كل ما أستطيع إنزاعه

يارادنى

إنتى انسحب

من مكاني

إنتى أراقب فقط

دون معاركة

إنتى أشاهد

والمنسك بما أشاهده

يحيطنى

الصمت

مارا : (ص ١٦٠) .. وزير حرييتنا
الذى لم تفكروا فى نزاعته وشرفه قط
باع القمح المخصص لجنودنا
من اجل مكسب شخصى

... ..

اغلب جنرالائنا
يمطفون على الاغراب والمهاجرين
وينتظرون ذلك اليوم
الذى يمكنهم فيه ان يمارسوا
تجارتهن الممتركة

... .. (ص ١٦٣) ... ايها المواطنين
هل كافحنا من اجل حرية اولئك
الذين ينهبوننا اليوم من جديد ؟
... ..

مارا : ... ان بلدنا فى خطر

... (ص ١٦٥)

ايها الكذابين
انتم تكرهون الشعب
تتكمون دائما عن الشعب
كالو كنتم تتكلمون عن كتلة فجة لا شكل لها
لانكم تعيشون منفصلين عنه

... (ص ١٦٦)

ألم يقل دانتون نفسه — دانتون العزيز
إنه بدلا من أن نمنع الثراء
فلنحاول قدر جهدنا
أن نجعل الفقر شريفا

... (ص ١٦٧)

... نحن نحتاج أخيرا لمثل حقيقى للشعب
مثل لا يقبل الرشوة
مثل نثق فيه جميعا
نحن الآن فى مرحلة الانحلال والفوضى

ولعل فى تلك المقتطفات التى أوردناها ما يثبت تأثر الشرقاوى بمضامين
« بيترقايس » ، من اليأس من الثورات وإن بدت شخصية الشرقاوى فى لحيته إلى
بث ما تأثر به فى شخصيات مزاجها فى تصويرها بين الواقعية والرمزية مع لمسة
شاعرية حزينة كما سبق أن قلت .

فهو ان هو رمز الأمل الشعبى الذى قهرته الظروف الاجتماعية والسياسية
التي نخرها العفن فى بلادنا وأما سلبى فهو رمز لبلدنا التى استغلها المستغلون
وخدعها المخادعون من الحكام المستغلين بأحداث معسولة ورغم ذلك ظلت
مواصلة حمل الثروة ، والامير هو ذلك الحاكم الذى سيطر على بلدنا مدة
ليست بالقصيرة - لطان الغاب - ديب - مراديب الخدعة - قلعت العاصمة الشاه
تقوم على تل جماجم - قراد الدولة - قاصم ظهري .

وأما القاضى بغيره ، فهو فرفور هذه المسرحية المثقف المقهور الذى يعد
في نظرى الشخصية التى أبدع الشرقاوى رسمها على المستويين الواقعى والرمزى
في مختلف المواقف وبشئ من المونولوجات ، والديالوجات وهو أشبه بشخصيات
تشيكوف الحزينة المقهورة التى كثيرا ما ينتهى الامر بها إلى الانتحار بعد أن
تؤدى ما قدر لها من أدوار بهلوانية .

ولعل النغمة الشاعرية الحزينة التى نلسمها في بعض أشعار هذه المسرحية هي مما يرجع مذهبها إليه من تأثر الشرقاوى في مسرحه بتشيكوف - ليس في رسم شخصه فقط - وإنما أيضا في لمة القهر والحزن في الأشعار الحوارية التى تلبس به مستقبل مشرق من خلال أحزان الحاضر الكتيب .

(يقول مهران : ص ٢٧)

نحن الذين يموت أفضلنا ليحبنا الآخرون بلا دموع
نحن الذين نخوض معركة المصير بلا دموع ضد الصوص الدارمين
نحن الذين ظهورهم كصدورهم مكشوفة للطاعنين
نحن الذين بلاخوذ
لم ينعكس وهج على جبهاتنا
وهروقنا بالرغم من هذا يؤججها لهيب الشوق في أعماقنا) .

لقد جمل الشرقاوى هذه الأشعار على لسان صابر - رمز امتداد العمل بين سواد الشعب - ولكن مع تعديل يتناسب وإشراقه المستقبل كي يحصل روح مهران تسرى بين طبقات الشعب مع تعديل روح الانتمائية التى شابت حياة مهران ليقول صابر : (ص ٢٢٩)

ضابر - وستطلق

ستعرض معركة المصير بلا دروع ولا خوذ

ضد المصوص الدارعين

نحن الذين يموت أفضانا ليحيا الآخرون بلا دموع

نحن الذين صدورهم كظهورهم مكشوفة للطاعنين

لم ينعكس ومع على جبهاتنا

وعروقنا بالرغم من هذا يؤججها لهيب الشوق للمستقبل

وستطلق

أليس هذا الشعر السابق على لسان مهران وصابر قريب في روحه ونغمته

بل ومعناه إن لم يكن بعض الفاظه أيضا - من شاعرية تشيكوف على لسان

دايرينا ، «وآولوجا» في مسرحية الشقيقات الثلاث :

ايرينا - سيأتي يوم يعرف فيه الكل لماذا ولأي غرض تعرض فيه لكل هذا

العذاب ... أما الآن فعلينا أن نعيش ، علينا أن نعمل ، نعمل فقط ...

وسأعمل وسأعمل

أولجا - ... سيمضي الزمن ونرحل إلى الأبد ويفسنا الناس . سينسون وجوهنا

وأصواتنا ... ولكن هذا سينقلب سعادة لمن يأتون بمسعدنا ستعود

السعادة والسلام الأرض ، وسندكر الأجيال في حب وعطف أولئك الذين

يحبون الآن ، ويعطرون ذكراهم^(١).

(١) أنظر مسرحية الشقيقات الثلاث - أنطون تشيكوف - ترجمة الدكتور على

الراعي ص ١٥٤ - سلسلة روائع المسرح العالمي المصرية - العدد الأول -

والآن رغم كل هذه التأثيرات التي بدت لي خلال تقديم مسرحية د الفنى
مهران ، - أكثر مسرحيات الشرقاوى الشعرية السياسية خصوبة - كما رأينا وكما
سنعرض لبقية مسرحياته الشعرية الأخرى ، رغم كل ذلك فهي كما قال عنها
الاستاذ محمود أمين العالم : ... تعبير رمزي عن أحداث واقعنا الاجتماعى
والسياسى فى مرحلة عاتية منها الديمقراطية فى التطبيق الاجتماعى منذدة بعزلة
القيادة عن الشعب داعية الى التصاق الرعامة بالجاهير ، مدينة مشككة لكثير من
المظاهر الاجتماعية متفائلة - رغم كل ذلك - بالشعب وبالمتقبل (١) .

ولا يفوتنا أن نشير فى وضوح الى بصمات شوقي الغنائية التى لمناها فى كثير
من د مونولوجات، د مهران، د سلى ، و د بهير ، مما جعل ناقدنا معاصرا يقول إن
المسرحية ضعف عنصر الصراع الداخلى فيها وسارت فى اتجاهات مشتتة متباعدة
دون أن تتماهى كلها فى جسم واحد متكامل (٢) .

وفى ناقضنا الكفاية لرد على مثل قول رجاء النقاش لأن الشكل المسرحى
التسجيل يغفر مثل ذلك النقص الذى يراه مثل الناقد النقاش والذى أراه لا
ينطبق على مسرحيتنا هذه لأنها ليست دراما تقليدية . فالمونولوج الشعرى الذى
يبدو وكأنه غنائى ، وفترات الصمت والإيقاعات المستغلة هو من أكثر الاشكال
شيوعا فى مسرح تشيكوف وتوسع فيها المسرح التسجيل كما حاولت إلبانه .

(١) أنظر د الوجه والقناع فى مسرحنا العربى المعاصر ، محمود أمين العالم
ص ١١٢ ، ١١٣ ، دار الاداب - بيروت

(٢) أنظر د مقعد صغير أمام الستار ، - رجاء النقاش ص ١٦٣ - الهيئة
العامة للتأليف والنشر سنة ١٩٧١ .

إن عصر تشيكوف كان عصر قمع واختزال حوار به صورة رمزية تكاد أن تنمض،
أما عصر فايس فمصر فيه الانطلاق والحصول على الحريات بشتى الأساليب
الجمهوريّة دون اهتمام بوسائل القهر . فلم يعد هناك داع إلى اختزال الحوار أو
تضييقه في حنايا الرمزيات المغمضة بل انطلق الحوار في تلك الصورة التي يعدها
ناقدنا لونا من السرد الذي يفقد العمل المسرحي تماسكه وهو عندنا شئمة أساسية
في المسرح التسجيل .

الحسين ثائرا والحسين شهيدا (لكر الله)

وإذا كان الشرقاوي قد عرض في شخصية د الفتى مهران ، صورة للهادنة
التي تحلم البطل ذا المبادئ الثورية سنة ١٩٦٦ فإنه في د الحسين ثائرا والحسين
شهيدا ، سنة ١٩٦٩ ، قد عرض الصمود وحمل المبادئ دون مهادة أو انكسار
حتى النهاية .

ولست أدري إن كان هذا النموذج قد تسرب إلى فكر الشرقاوي عن طريق
د مأساة الحلاج ، أجد الصبور التي صدرت سنة ١٩٦٥ (١) أم تعديل لصورة

(١) يقول صلاح عبد الصبور عن مأساة الحلاج : « إن مأساة الحلاج ،
مسرحية ذات طبيعتين ، إذ أنها أولا مسرحية شعرية فكرية ، تطرح مشكلة
الالتزام بالنسبة للفنان وعلاقة الإنسان بالسلطة ، فالحلاج - هندي - شاعر
لكونه متصوفا . إذ أن التجربة الصوفية والتجربة الشعرية تنبعان من منبع
واحد . وهي بهذا المعنى تنتمي إلى مسرح الأفكار . ولكنها أيضا تعمل أحداثا ،
قد تبدو قليلة ، ولكن المسرح الاغريقي كان قليل الأحداث وكذلك كثير من
النصوص المسرحية الجديدة . ومن هنا فهي مسرحية أحداث تقترب قربا كبيرا
من المسرح السيجلي . والواقع أن كثيرا من النقاد لم يفتنوا لهذا الطابع ولم =

البطل المهادن سنة ١٩٦٦ والذي كان من نتيجة مصادته ضياعه وضياع جماعة الفتوة وسقوط جزء هام من الوطن تحت أقدام المحتلين الاسرائيليين عام ١٩٦٧، فأصبحت لا تشمل الالتفاف في الأسلوب والمهارة مع حكام منحرفين وعسبر الجميع من سخطهم وسارت المظاهرات من الفئة المتقظة خاصة فئة طلبة الجامعات تطالب بالتغيير والضرب على أيدي تجار السياسة^(١) مثل ذلك المنشور الذي وزعه طلبة جامعة القاهرة وجاء به : « إن الحرية تؤخذ ولا تعطى وأن السلبية هي الطريق الوحيد لنسمع أصواتنا ولإجبار السلطة الحاكمة على احترام الحريات » .

ولهذا انخرط الشراوى في ذلك أصحاب المقاومة السلبية وأخرج عمله المسرحى التسجيل الثالث ولكنه فضل إظهارا للسلامة من خوف المصر الأسود أن يتخفى في ثياب التاريخ الإسلامى ملتقطا أسلوب شاعرنا المسرحى - صمو شوقى - عزيز أباظه في مسرحيته « قافلة النور » التى سبق عرضنا لها في هذا الباب ، وتحليلها على محك أسلوب المسرح عندنا بين الفن والنقد الاجتهادى والسياسى بعد الحرب العالمية الثانية . فعلق كل ملابسات واقعنا السياسى خاصة

== يلحقوا قرب د مأساة الحلاج، من مسرح الاستشهاد عند شوالىوت وبيكيت وبولت بل وقربها من المسرح التسجيل الذى عرفناه في د مارا / صاد ، وكانت أحكامهم خاضعة لتصورات المسرح الرومانتيكى عند شيكسبير فأنهموا د مأساة الحلاج ، د بالضيف الدراى ، (أنظر مجلة المسرح والسينما عدد ٥٣ و ٥٤ مايو / يونيو سنة ١٩٦٨ ص ٢٣ - دار الكاتب العربى بالقاهرة) .

() أنظر د سنوات عصية ، للاستشار محمد عبد السلام ص ١٢٣ .

على فترة من التاريخ قريبة الشبه من واقعنا السياسى فى مصر سنة ١٩٦٩ وفى الفترة التى حل فيها د الحسين بن على ، لواء الحق ضد بطانته بنى أمينة مينا كيف خربت الضمائر وتعلمت اللسان وانزوى الحق أمام جبروت السلطة الباطشة التى استعانت بكل الأساليب الغير المشروعة لتكعيم أفراد الناس وأخذ البيعة قسرا ليزيد بن معاوية إلا الحسين الذى رأى فى دولة سلطة بنى أمينة - رمز العفن والفساد - شيئا لا يمكن السكوت عليه بل يجب مجاهدته حتى النهاية دون مهادنة .

وان أفيض فى الحديث عن هذه المسرحية من حيث الشكل لأن الشكل كما هو دنا الشرقاوى - فى الفنى مهران - شكل تسجيل بكل مواصفاته إنسا المهم أن تعرض للملاح فى المضمون تؤكد ما ذهبت إليه من أنها صورة العصر الأسود - عصرنا فى مصر آنذاك دون موارد - وأساليب حكمه ووقوف صاحبه المبادئ المقهور الحسين بن على فى وجه هذا الطغيان وتفرق الناس خوفا على حياتهم واقتناصا لفرص الحياة المادية التى يغرى بها السلطان وتفرقهم عن الحسين ومقتله على ايدى أتباع السلطة التى أخذت تؤمن نفسها بعد أن انكشف الغطاء عن هفنها بنسكة سنة ١٩٦٧ حتى :

الحسين : ... أصبح الخير طريقا يتوارى فى الخرق

وغدا الحق شريدا

يدربه البغى من أفق لافق

والدنا يا تزدهى بالطيلسان

فإذا الباطل فوق العرش وحده

فى يديه الصولجان

ملكه الريف وأسراء الدموع
تحنى من دونه كل الفضائل
يتلمس لديه البركات
عندما تقتحم الحداة أسراب الحمام
عندما يغشى ركام الرمل أكتاف الربيع
عندما تصبح دياركم ثقافاً ورياء ونعياً من جنون
عندما يصبح ذل الخوف سلطان القلوب
فاذا الانسان يستخفى بتقواه بعيداً
ويباهى بالذنوب
عندما يصبح طول العمر نارا وعذاباً
للرجال الصالحين .

... ..

عندما تغدوا التقاليد العريقة
تحت أظفار الوحوش الكاسرات
عندما يعلو على همس التقيات النقيات
صراخ الفاجرات
عند هذا تفقد البهجة معناها النيل
عندما يخفق ضوء النجم في البيل الثقيل
عندما تبطل أحكام الشرائع
عندما تحيا البدع
عندما يصبح الريف والبيتان دولة

عندما تتخذ الحكمة معناها من الاذعان كي تصبح
ذلة

عندما يختلط الظل مع النور ويعلو الدور اهراف
النسالة

عندما تضطرب الدنيا فلا تدرك فرقا بين حق
وبسالة

عندما يصبح للارهاب سلطان على النفس الالية
ويصير الصمت والاذعان من حزم الأمور
عندما، تصبح في عصر الخطايا والندامى المضطربين

عندما ترتفع الدولة فوق الكذب والبهتان
والتزوير والظلم وتزييف الحقائق

حين تغدو دولة الكذاب والقراد

لا يعلو بها صوت سوى صوت المنافق

عندما تفرس الدولة من يتقدمها

عندما تتمك الدولة من يستندما

عندما ما انتقامى بوجود لن أطيعه؟

آه ما أهون دنيا كم على طفل الحقيقة^(١)

هكذا يرسم الشرقاوى على لسان الحسين ، رضى الله عنه صورة دقيقة لذلك
العصر المتآكل في كل قيمة ويبلغ في معظم مناظر المسرحية على عنصر هام يتميز
به أهل العصر ورجاله (النفاق) ص ١٥٦ ، ١٥٧ .

(١) أنظر مسرحية الحسين لأفرا (١) عبد الرحمن الشرقاوى ص ٩٠ ، ٩١ ،

٩٢ دار الكاتب العرب للطباعة والنشر بالقاهرة سنة ١٩٠٩ .

المختار : ... ألا كلون على المأدب كلها

الساهون وراء تيار الأمن

الباحثون من السعادة في الخضوع المظلم

المائلون إلى القموس إذا طلع

المازفون إذا غربن

السامعون بألف أذن

الناظرون بغير عين

يتسلقون على الجذوع العاصخات إلى ذوابات العجر

لأنك غصونهم فان هبت رياح طيات

حطمت جذوع الباسقات الراسخات

وتأود الغصن الطرى فبال كبلانكسر

النازهون إلى الكرامة في مخادع الاستكانة كالاماء

المالئون رؤوسهم بالكبر من زيف الإباء

الطابعون على شفاههم اتهامات النفاق مطيعة تحت الطلب

الراسمون على ملاحظهم جهامات الكآبة والتأمل

والترقب

هم كالبقي تسوق زائرهما للزل في ضجر

وتمد زيتهما لوالدهما الجديد المنتظر

ولكن كيف أصبح رجال العصر بهذا القناع (قناع النفاق) ؟

يحيينا الشرقاوى عن ذلك بأن الحاكم وأبائهم كانوا يأمررون الناس بأن ينافقوهم
(ص ١٥٩)

ابن زياد : (١)

العاقل منكم من نافقنى
المجرم فيكم من جابىنى
اللاحق من أضرر بنفى
وأسر النجوى كى يطمعن فى عرض أبى أو فى عرضى
فميوونى تسمى بينكم
وجواسيسى يستقصرون ديبب الهمسة فى الأعماق
وسأخذكم بنواياكم بالافكار المكتوبة
لا بالأعمال المعلومة
بالحاجات وبالخفقات وهمس الهمس
فالغائر منكم من صانعى حتى فى خلوات النفس

(١) أن ما يجعلنا نحس بأن الحاكم ، عندنا فى ذلك الوقت كان يطلب النفاق من أفراد أمته على طول الحق هو أن وزير داخلية مصر فى تلك الأيام سنة ١٩٦٨ بعد مرحلة من خروج طلبة الجامعة للنظام وتعبيرهم بعبارات شتى وزير الداخلية هذا جرح سألته رئيس الجمهورية آنذاك عن شعور الطلبة ومتأفاتهم أجابه الوزير منافقا بأن طلبة الجامعة يسبحون بحمدكم ربكمكم قانبرى وزير العدل ليوقف نفاق وزير الداخلية وينبئ ... بالحقيقة فكان جراء وزير العدل الصريح الإطاحة به فى أول تعديل ودارى أجراء ذلك الزعيم (من كتاب سنوات عصيبة / للنقاش محمد عبد السلام ص ١٢٨ ، ١٢٩) .

ولكن ما موقف من كانوا كالحسين لا يماثلون ذرى الناصب ولا يرتطون
السير في ركاب الفساد ؟

الأمر جد يسير وجد خبيث كما يحكيه الشرقاوى في ذلك المشهد بين المعجوز
و د مسلم ، رجل الحسين (ص ١٧٧ ، ١٧٨)

المعجوز : وبلاء ... كيف تغيرت بك دورة الأيام من حال
لحال ؟

مسلم : يا الله لم تتغير الأيام بل خان الأمين
ومال ميزان القلوب

المعجوز : فلتنتظر حتى أهدد ولا تخف منى وشاية
قد كان زوجى فارسا في جيش عمك يابى
الله يرحمه فقد ورق الشهادة
بعد أن قتلوا الإمام
بنحو خمسة عشر عاما
وخلالها كم حاولوا أن يفتروه وبصرفه عن البكاء
على الامام

لكنة رفض العروض جميعها
رفض الناصب والقطاع
حتى اذا بلغ المعيب ، وشبت مثله
أهدره جارية ... وكانت في الحقيقة حلوة بيضاء
غضة

كانت فتاة رودسية

وإذا بها بقت النمام نمن به

مسلم : (ضجرا) يا أم بي عطش شديد

المجوز : شغفته حبا يا بني

فلم يعد يلقى لأمك هذه بالاً وربك

مسلم : (أشد ضجرا) يا خالتي حلقى يحف من العطش

المجوز : (مستمرة) وإذا بخالتك الحزينة تنذره

لكنه هيبات هل تغرق النذر ؟

البنت كانت حلوة مثل القمر

وإذا به في ذات ليسل

قام بعد الفجر يدهرن ويكي ثم يضحك

وفجأة سقط الرجل

قد مات واخفى عليه

سمته ... دسوا السم - واكبدى عليه - في العمل

وهكذا ضاع البطل

(تدخل الى بينها مسرعة وتناق باها)

هكذا تدبر السكائد الخسيسة المحبوبة لكل من يقف في وجه السلطة كاشفا
لها (١) وإذا حاول أحد أشرار رجال السلطة ان ينصح الحاكم بتخفيف غلواء

(١) كتاب سنوات عصية / مستشار محمد عبد السلام) لقد ذكر المستشار ان
السلطة كانت تلجأ الى أسلوب دس السم ولم تردع عن ذلك حتى مع رجالها
الذين تمس انهم أصبحوا عبثا عليها ، انظر ص ١١٩ ، ١٢٠ .

جبروته وبطله قال ذلك الحاكم :

ابن زياد : أسكت ولا تنطق

فان كلامك المسموم يفسد لي حياتي

زيد : أنا ذا نصحت فما انتفعت بما نصحت

فسس الولاية كيف شئت فلا نجاة لمستبد

ابن زياد : انى لأعجب كيف لم أفتلك بعد

قسما برب العرش لولا أن مثلك لارم لوجودنا

كيلا يقول الناس قد داس الشريعة ، ما نهوت

لكن أقسم ما عدت لا تفتح فمك

ولكن الحسين بن علي رضي الله عنه لا يملك أن يمكث عن كلمة الحق لأنه مسئول عن رأيه وعن النهي عن المنكر ، وهو لا يريد أن يمنح يزيد البيعة (كثيرا ما أطلق على يوم انتخاب الزعيم الملمم يوم البيعة كما جاء بأحد أعداد المجلة أبريل سنة ١٩٦٥ ص ٥٦) فيحاول - ابن الحكم - أحد أتباع يزيد (السلطة) تهديده بحرمانه مما يملك ومعاقبته وإيقافه عن إلقاء دروسه في المسجد بل حتى منعه من القائها في داره .

ولكن الحسين الوجه الآخر الصامد ، لفق مهران ، المهادن يجيب في لقاة ومضحية قائلا : (ص ٢٢ ، ٢٣)

الحسين - أنت لا تملك أن تجعل ما جاء به الله من العلم حبيسا في عقول الفقهاء

أنت لا تملك أن تحرمنى من ملاقاته جموع الفقراء

أنت لا تملك أن تسلبنى مالى

ولا أن تنصب الحق الذى لى فى الغطاء

أم ترى تقهر بالحاجة والحرمان من لا يتبعك ؟

فهو الله الذى يعطى ويمنع

أنظر إلى قول الحسين « أم ترى تقهر بالحاجة والحرمان من لا يتبعك ؟ »
هذا هو ما دفع مهران إلى المهادنة خوفا على أبنائه أن يتضوروا جوعا وهو
أيضا ما كان متبعا أيام حكم ذوى السلطان الباطش فى مصر سادة نشر هذه
المسرحية . ولكن الشرقاوى يشأ داخل مسرحية تاريخية إسلامية فى الظاهر
سياسية المضمون بل معنة فى المعاصرة السياسية لحياتنا قاتى قرد كان ينسأوى
السلطة فى آرائها الجائرة المفروضة ما أهل أن يفقد مورد رزقه كما يخبرنا
المستشار محمد عبد السلام فى كتابه « سنوات عصيبة » وحتى منصبه فى الوزارة كما
سبق أن عرضنا ولكن الحسين رمز الصمود فى وجه الطغيان لا يستطيع مهادنة
القهر والظلم ولا يقبل أن يتشفع له (ابن جعفر) عند ذوى النفوذ حتى يأخذ
الامان للحسين فما يزيد الحسين على الرد المملوء بالحسرة والمرارة والثقة فى الله
مهما تهدده من موت :

الحسين : أ أنت ترى لى أن أسول فى طرقات مدينة جدى

مكنا آمن فيه اليوم على جسدى

والخوف ينارهنى نفسى ؟

بالروعة بالروعة

ولكني أحمل رمي
فلست مكفوري
فأنا مطلوب البيعة
أنا متهم وقضائي ذوبان الليل
أنا لا أملك حق صني
فبعض الصمت بدوي في أرجاء الأرض
ويعلم موقف صاحبه برضاء المذعن
أو بالرفض

لا أمن لئلي منذ اليوم
دليل الفتنة قد أظلم
لا أمن لئلي يا ابن العم
سيطاروني غدر الخنجر ابن مضيت
في الطرقات أو المسجد
وحين أدرس أو العبد
فأذا ما آواني البيت
فقد يلتمس مكاني السم (*)
بالروعة بالروعة
أأهش طريدا أحذر الموت
أأهش طريدا أحذر السم أو الخنجر

* إن كلمة السم ترد في هذه المسرحية كثيرا كدليل على استخدامه كسلاح
ناجم في حسم حياة أهل الرأي الصامدين في ذلك العصر سنة ١٩٦٩ .

فما أن الموت قضاء قد قدر
بأنى ههما يتأخر
ولكيلا أسجن في خوف
وكيلا أندم من بعد
وكيلا أسكت عن منكر
سأخرج مؤثرا سبغى
دقاها من شرف الدين
عن شرف الأمة عن شرف

وحين تفرق الجميع عن الحسين إذا به يعض بمفسرده مع من تبقى من أفراد
أسرته (أسرة الصمود في وجه بلاء ذوى السلطة) يلحق الحسرة مقررا أنه :
(ص ٢٣٠ ، ص ٢٣١) .

الحسين : ما عاد في هذا الزمان سوى رجال كالمسوخ المماتات
يمعدون في حلل النعيم وتحته تنن القبور
ينشأخون على العباد كأنهم ملوكرا العباد
وهم إذا لاقوا الأبرياء أضاءوا مثل العبيد
صاروا على أمر البلاد فأكثر فيها الفساد
أعلاهم رفعت على قمم الحياة
خرق مرقعة ترفرف بالقذارة في السماء الصافية
راياتهم موزق الميض الباليه
بأيها العصر المزرى لأنك غاشية المصور
قد آل أمر المتقين إلى سلاطين الفجور

قل أى أنواع الرجال جعلتهم فى الواجهات ؟
قل أى أعلام رفعت على البروج العاهقات ؟
أى الذئاب منحت السلطان والملك العريض ؟
يا أيها العصر البغيض
يا أيها العصر الورى وأنت غاشية المصور
العصر ينفث حولنا القشيان بما أحدثته به أمية
عصر يثير تقزز النفس الآلية
يا أيها الشرفاء لا يمهتوا إذا طغى الذئاب
سيروا بنا كي تنقذ الدنيا من الفوضى ومن هذا
الخراب

ولكن أبيع الحسين من الشرفاء أمثال - الحر الرياحى - أخذهم بطش سلطة
بنى أمية وحاولوا مع الحسين فى بداية د الحسين شهيدا ، أن يحموه بما ين ويعطى
البيعة قائلين له :

الحر : أنت المقتول إذا قاتلت (ص ٢٠ ، ص ٢١)

فيعيب الحسين : أرى بالموت تهددنى ؟

الحر : إذا قتلوك فلن يرحوا شيئا من بعدك والله

لا تخرجنى يا ابن بنت رسول الله وبائع ثم أذهب

وأصنع بعد كما ترغب

أنا مأمور بقتالك

أنا مقهور على أن أقبرك

فيتعجب د الحسين ، من هؤلاء الذين أعماهم المال والمنصب وغشى الخوف

بصيرتهم (١) . يتعجب من وقوفهم في وجه من يبصرهم بحقيقة ما يدبر لهم ،
وقتلهم لصوت الضمير الذي يتمثل في أمثال « الحسين » وهو إنما جاء ليأخذ
بيدهم بعيدا عن ظلمات السلطة الفاشية :

الحسين : ما لكم إن قام فيكم رائد

ودعا الناس إلى المعروف وروى طريقه

إني اكتسح الأشواك من نهج القرية

عن طريق الصالحين التائبين القانتين

إني أعتك أستار الخديعة

أنا مندوب لهذا الأمر من يوم رعبت

إني أقشع ليل الويف عن وجه الحقيقة

فلماذا أبها الحرما ديني بربك ؟

ولكن الفرقاوى لا يجعل أحدا من توجه إليهم الحسين من ذوى السلطان
يسمعون إلى نصحه بل جعلهم جميعا يرون فيه : « .. رجلا من عصر قديم قد
تولى وانقضى ، وأنه جاء من خارج التاريخ كي ينتزع منهم الثروة » (ص ٧٥) .
وهنا يستطعن يدي رمز الفرقاوى للصمود « الحسين بن علي » ويجهله برده
كلمات هي صدى لنفس ما قاله بالفتى مهراون عن سلطان الغاب - سلطان اليوم -

(١) يقول توفيق الحكيم عن ذلك الحرف وسببه : « إنها الرقابة المحددة
على كل ما ينشر ويذاع ثم الاعتقالات لمن يعتبه في رأيه المخالف مع الوان
من التعذيب بلغت فظاقتها مبلغ الأساطير أنظار « عودة الروح » ، توفيق الحكيم
(ص ٧٤) .

قلعة الشاذلي الفياء تقوم على تل جاجم - رايته الخنجر والسم - الاكذوبة
قانونه .

يقول الحسين : - (ص ٥٢ ، ص ٥٣)

إني أعرف أن الزيف قد أصبح سلطان الجميع
فمالك يغزو وما من قلعة تثبت دونه
مهد الخوف له الأرض وأغراء الخنوع
مالك مستتر يشن في الأرض ومن يشن فيهم
يعبدونه
تأجه الغدر وأسراء الدموع

لهذا الفساد الذي استفسر وعاصرة العصر الأسود لشرقاء لم يكن أمام أمثال
هذا العالم للكافح الراض للهادة إلا أن ينكسر أمام جبروت الطغاة الذي ظل
مسيطرًا على حياتنا حتى ساءة كتابة هذه المسرحية سنة ١٩٦٩ ولكن صوت
الحسين ، بعد استشهاده - صوت الحق - ظل يدوي مذكرنا بصوت د رو ، في
مسرحية د بترفايس د مارا - صاد ، (متى تفتحون هيونكم ؟) .

إن الحسين يقول لنا صوته هذا المعنى : (ص ١٨٧ ، ص ١٨٨ ، ص ١٨٩)

فلتذكروني

فلتذكروني عندما يفتي الجهور

وحين يستنزي الطيم

وعندما يهن الحكيم

وحين يستعل الذليل

وإذا تبقى فوق مائدة أمرىء ما لا يريد من الطعام
وإذا اللسان أذاع ما يابى الضمير من الكلام
فلتذكرونى

فلتذكرونى أن رأيتم حاكميكم يكذبون
ويغدرون ويفتكون
والأقرباء ينافقون
والقائمين على مصالحكم يهابون القوى
ولا يراهم الضعيف
والصامدين من الرجال غدوا كأشباه الرجال
وإذا انحنى الرجل الأبهى
وإذا رأيتم فاضلا منكم يؤخذ عند حاكمكم بقوله
وإذا خديتكم أن يقول الحق منكم واحد في صعبه
أر بين أهله
فلتذكرونى .

وإذا غزيتكم في بلادكم وأنتم تنظرون
وإذا أطمأن الغامبون بأرضكم وشبابكم يتماجنون
فلتذكرونى

فلتذكرونى عند هذا كله ولتنهضوا باسم الحياة
كى ترفعوا علم الحقيقة والمدالة
فلتذكروا ثأرى العظيم لتأخذوه من الطغاة
وبذاك تنتصر الحياة

وهكذا ينهى الشرقاوى الجزء الثانى من (مسرحية الحسين شهيدا) بأن

أسباب استتباب الأمن لأعدائنا في أرضنا وتماجن شبابنا غير آبهين لتلكم النكسة
التي نعيشها هو فساد الحكم وإفساد هذا الحكم لأبناء الشعب .

والشرقاوى لا يهتم إطلاقاً بهذا الفساد الذى استشرى بقدر إهماله بتسبيه

الأذهان إلى من تسببوا فيه : - (ص ١٣١ ، ص ١٣٢)

الحسين : -

ليست العبرة في قتل الحسين بن على

إنما العبرة فيمن قتلوه ولماذا قتلوه ؟

إن البيت الأخير تقرير واضح يضع أصبعنا على مكن الداء فيما يصيب ذوى
المبادئ المقهورين في ذلك المجتمع المنقلب القيم الأصيلة : د من قتلوه ، ولماذا
قتلوه ؟ ، هذا هو الهدف الذى يرى إليه - على ما يبدو لى - الشرقاوى من وراء
هذه المسرحية الشعرية التسهيلية السياسية *

* كان مسرح يدسكانور من أول المسارح التى نادت بسياستها بائن المسرح
للشعب حتى يمكن للطبقات المختلفة العاملة أن تشاهد الانتاج الفنى وتطلع عليه
وتتأثر به ، وكانت السياسة العامة للمسرح هى إلقاء الأضواء على المشاكل السياسية
والانتفاضات الوطنية . وربطها بإطار درامى يخضع الفن للسياسة ويظهر السياسة
من خلال الفن ، ومن برزوا في هذا الميدان جورج بختر وهوبتمان وفرانك فيدا كند
ولقد قامت خطة هذا المسرح السياسى على شعار هام هو : التحرير من
أجل الاستيقاظ ، كما اتبع كتابه منهاجاً خاصاً في أسلوب الكتابة ضارباً عرض
الحائط بالعقل التقليدى للكتابة جاعلاً الربط بين منصة العرض المسرحى
والجمهور بما يروح به من معاصر تفضح الأساليب الإستعمارية وتؤيد كل الحركات
الوطنية بالتركيز على فكرة الاشتراكية المصرية مع رفع القيمة الانسانية للفرد
في المجتمع .

(انظر مجلة المسرح ، عدد ١٩ يوليو سنة ١٩٦٥ ص ٧٩ ، ٨٠)

وربما لم يفصح الشرقاوى عن هذا الخدع في نهاية المسرحية كما هو واضح من
معالجتي وإنما قد ورى هدفه محددا لنا تلك ، الصدمة الفكرية ، - وهو ما يجب
أن نوحى به للمسرحية السياسية للمعاصرة الجديدة - خلال النص من الداخل خوفا
من بطش الباطنيين ذلك أن الحسين - وهو اسان حال الشرقاوى المفروض عليه
قيد الخوف - هذا الحسين كانت مأساته التى عذبت واضطرب كيانه من جراءها
هو محاولاته العديدة المتلاحقة الجريئة تغيير واقع الخوف الذى فرضته السلطة
الاموية على النفوس منزوعة منهم البيعة لمن لا يستحقها (يزيد) طاربا للمثل بنفسه
المعانة في سبيل المبدأ الحق وهو ، أن يذود عن العدل مهما وقف في سبيله من
هراقيل (ج ١ ص ٣٩) وإن كان الاستشهاد هو الثمن ، فأدرك بعد غذاب
لا يطاق أنه مهما فعل فليس في مقدوره أن يتبادل التفاهم مع بنى عصره حيث
معانى وقيم الأشياء في عالمه ذى المبادئ تختلف عن معانى وقيم الأشياء في عالم
المسلوبى الارادة الشجاعة فشى غربيا وحيدا إلى حتفه .

ولكن الشرقاوى رغم استقصاء الحسين تاريخيا أراد له أن يحيا بمبادئه بين
الناس فجعل صوته خاتم هذه المسرحية ليكون آخر ما تبقى بعد فناء الجسم
تأكيدا لبقاء القيم حتى لو طاردت السلطة الفاشية صاحب القيم دنيويا وقتلت
منه الجسد فلن تستطيع الحروب من مطاردة صرت العدل للدوى لها .

وإن كان الشرقاوى قد حاول أن يبنى الصراع بين الحسين - صاحب الراى
الحر - وبين أتباع الامويين المأجورين بصورة مطاردات مستمرة إلا أن الصراع
الامثل كان في نفس الحسين الذى أجهد نفسه بوضع - منولوجات ، غنائية
مستفيضة على لسانه محاولا أن يرتفع بمستوى الصراع إلى د لون فكرى ، رفيع
إلا أن حمم المسرحية بالخصوص وبالحوادث - لا الاحداث - مع مباشرة
الاحاديث الدورية المطولة شتت معظم حرقية الشرقاوى كائنا شعريا مسرحيا

فبعد به عن الصورة المثل لخلق الصراع الفكري الذي ينشأ من باطن الأحداث
لا أن يوضع وضعا مباشرا على الساحة أبطله المسرحيين وهو ما يوجب على
الشرقاوى بحكم كونه شاعرا غنائيا - بادیء ذی بدء - متخذاً الشكل التسجيلي -
في رأيي - حتى يختلف ذلك التصور في تقنية التأليف الدرامي .

وإذا كان الشرقاوى قد صور خلود القيم في عالمنا الملتاث من خلال التاريخ
القديم في مسرحيته الحسين لائرا ، وه الحسين شهيدا ، فإنه يرجع على التاريخ
الحديث والواقع الاليم في مسرحيته وطنى هكا ، الصادرة سنة ١٩٧٠ .

وطنى هكا : وهي مسرحية تسجيلية أيضا تنطلق من هزيمة يونيو السوداء
لتعرض لنا لماذا أحاطت بنا الهزيمة ، وماذا بعد الهزيمة . ولأن الشرقاوى شاعر
مسرحى سياسى فقد قدم في هذه للمسرحية تسجيلاً سياسياً للوقائع والآراء
المطروحة في عالمنا العربى عن النكسة وتفسيرها (١) .

فحازم يرى أننا :

حازم : نحن انهزمنا قبل يونيو يا بني قد انهزمنا منذ حين .

نحن انهزمنا منذ كبلت الحواعد والعدو يكاد يغرس بما لديه من البوائر في
الصدور .

انهزمنا منذ واجهنا الخصوم بصدورنا والشوك يعمل في الظهور

فلنعتبر من كل ذلك حين نضرب من جديد

(١) مسرحية وطنى هكا ، عبد الرحمن الشرقاوى طبعة دار الفروق ص ٦١
الطبعة الأولى سنة ١٩٧٠ .

فالتجبر في التحرير غار لا يصنه، جيد

إن يصنع الحرية الكبرى سوى الأحرار وخدم بحق المرء يأخذ ما يستحق
إننا إن رددنا قول الفرقاوى في المقع السابق ... د نحن انهزمنا منذ كبلع
السواعد ، ... د والشرك يعمل في الظهور ، ... د فالصر ... لا يصنه جيد ،
إن رددنا هذه العبارات الواردة على لسان د حازم ، لتبين لنا أن التاريخ السياسى
والاجتماعى لمصر منذ سنة ١٩٦٢ فى مسرحيات الفرقاوى التسجيلية متصل حق
مسرحيته هذه التى نحن بصدددها .

فهو قد صور فى الفتى مهران وفى الحسين ثائرا والحسين شهيدا وبهض مقاطع
مغلقة فى جملة ، صور واقمنا السياسى الاجتماعى بين أيدي حكام جائزين
وجماحة من المتأمرين المتفهمين قوضوا القيم وأذلوا ذوى المبادئ (١) وهيجنوا
كل فضيلة (٢) ، وكان ذلك الظالم الأسود مقدمة المرحمة النكراء فى ٥ يونيو سنة

(١) ... د وقد كان نصيب المفكرين والكتاب من العنف كبيرا فقد اتجه قادة
هذا العهد إلى إذلال هذه الطبقة لأنها رفضت أن تسير فى ركب الباطل ، فاتجه
لها جبروت الحكم بالتنكيل والتعذيب (أنظر حرب ٦٧ - ٧٣ دراسة مقارنة
د أحمد شاذى ص ٤٢ / مكتبة النهضة المصرية / الطبعة الأولى)

(٢) ... د من الذين القى القبض عليهم يمكن أن نذكر الاستاذ
... الذى كان عضوا بمجلس النواب واعتقل سنة ١٩٦٥ وكانت جريمته أنه
اشترك فى تشييع جنازة الزعيم مصطفى النحاس ، واستمر معتقلا أكثر
من خمس سنوات ولم توجه إليه أية تهمة ، ولم يدع للتحقيق طوال مدة اعتقاله ،
حتى مات فى سجن ليمان طره .

(أنظر : حرب ٦٧ - ٧٣ دراسة مقارنة / د . أحمد شاذى ص ٤١ / مكتبة
النهضة المصرية - الطبعة الأولى

١٩٦٧ والتي سماها زعيمنا آنذاك تخفيها باسم النكسة (١) التي يرجع الضابط
د حل ، المصري سبب مزيمتنا فيها عسكريا إلى أن :

حل : القادة الأبرار أعدوا النصر لإسرائيل لا قواتنا

أنا لست من صنع الحزيمة ، إنما دست حل

لم أنزى في الخامس المقدم من يونيو الحزين

أنا ما صنعت العار ، لكنني ضحية ذلك العار ، المهين ، (ص ٦١)

بالإضافة إلى افتقار أهل مصر للعقيدة الوطنية الإيجابية من تلك الطبقة
الجديدة التي طفحتها الأوضاع الاجتماعية والسياسية الفاسدة ، فطمست وجه
حياتنا الناصع وزيفت أصالة الشعب المجبر على الاستكانة خوفاً — كما سبق
للفرقاوى أن عرض في مسرحياته السابقة — فبدأ شعبنا أمام العالم شعبا سادرا
في مطالبه وأهواله التافهة فوصم بتلك السطحية رغم تحرك الصدر من
حواله — ويعد الفرقاوى إلى ذلك في المنظر الثاني (ص ٢٣ ، ٢٤)

الزوج : اشترينا كل غره

الزوجة : آه يادوجي : ياي : آه ما أجل غره

(تقفر داخل المنزل)

الزوج : آه ما أجملها حقا

ولكن عندما لا يحمل الزوج تلالا من البضائع

امراة اخرى : (لرجل معها) انظر الأسعار شيء لا يصدق

(١) انظر د عودة الوحي ، لتوفيق الحكيم ص ٦٦ .

الرجل : كل شيء بالتراب

غسان : ها هنا الإنسان أيضا بالتراب

امراة تالفة : (لرجلها) انظر الصيني

الرجل : تحفه

المرأة ٣ : ورد الكريستال ، بمن

رجل ٤ : (لوميله) لم نعد نعرف هذا كله في القاهرة

الرجل ٥ : (امام دكان غسان) اسرائيل تعد العدة كي تهجم

غسان : نحن قهرناها من قبل

الرجل ٥ : ومتى نحن قهرناها

غسان : سنة السادس والخمسين

الرجل : يا عمى ها ها ها اصدق هذا يا غسان ؟

غسان : لست بوطنى والله (ينصرف الرجل)

(شابان يسيران ناحية يتكلمان بحدة وعصبية)

شاب ١ : لو نطع الكرة وأرسلها فوراً في الزاوية الأخرى لكانت هدفاً

ليس يصعد

شاب ٢ : من في ناديتكم يحرز أهدافاً محكمة ؟ من فيكم ؟

هل عندكم هدافون ؟

شاب ١ : (مستمراً) لكن لم يستقبلوا

وأنته فظل يمد لها ويرقص حتى حاصره سبعة

شاب ٢ : (مقاطعا بضيق) يا همى : يكفيكم أنكم فزتم بالدورى ظلما

شاب ١ : (متحديا) كنا أول بالسكاس

شاب ٢ : أول منا اخرس اخرس (يتناطحان ويخرجان)

ويقتل الشرقاوى الى ثقة الناس المطلقة فى كل ما يقال إعلاميا عن سيطرة
جيفنا على سيناء وأن شرم الشيخ قد عادت إلينا ، فيدهش بعضنا لهذا النبأ
الجديد وهو عودة شرم الشيخ إلينا - وهو ما ألقى به فى روحنا زيفا سنة
١٩٥٦ بواسطة المسئول الأورحد من وطننا فى الحكم الأيام (ص ٣٤)

زميل مان : ما عرفنا انها ضاعت ولكننا عرفنا أنها عادت لنا ليلة أمس

رجل ٧ : لا تردد ما يقول المغرضون

والشرقاوى لا يفوته أن يعلق على هذه الأنباء التى أدهشتنا لاتنا كنا فى
هشاشة إعلامية جعلتنا نصدق حين قيام معركة الخامس من حويران سنة ١٩٦٧
بأن جيفنا يزحف بالنصر إلى تل أبيب (ص ٤٨) ، إنه يعلق على ذلك قائلا على
لسان حازم (ص ٤٨)

... .. كلمات تملأ الدنيا ضبابا

كلمات تملأ الخلق ترابا

كل هذا من حصاد الكلمات الخادعة

أين يستخفى همام الكلمات الساطعة ؟

وشاعرنا للسرحى الشرقاوى لا ينحى باللائمة على مصر وحكامها وشعبها
فقط ، ما أدى إلى نكسة ٥ يونيو سنة ١٩٦٧ ، وإنما هو يعود إلى مناقشة جذور

الصراع وهو قضية العرب وإسرائيل في فلسطين وكيف اتخذه العرب منذ
البدايات الأولى لهذه القضية ،وفقا كلاميا سليبا دون إيجابية حيث تنتقد ايمى
المصحفية التى من غرب أوروبا ذلك قائلة : - (ص ٧٤ ، ص ٧٥)

ايمى : دأبنا يعرف عنكم انكم اصحاب حق قد سلب ؟

ليس في العالم انسان لديه الوقت كى يبحث عنكم

انكم لم تحسنوا عرض قضايائكم علينا

قالوكم عكسوا وضع القضايا واكتفيتم بالسباب

فردوا الابواب حتى المغلقات

فطست تفتح من باب لباب

واعتزلتم انتم خلف ماسيكم وخلف الكبرياء

انكم قد اغلقتم الباب عليكم واكتفيتم بالبكاء

واداتم كل من خالفكم ثم اكنفيتم بالادانة

شنقوكم صوروكم مثلما شاءوا ودرسوا كل هذا

في الرؤوس

نقلوه في الاذاعات إلينا حينما كنا، وحتى في المخادع

حينما سرنا وجدناهم هناك

لأنهم قد شنقوا أصواتكم

كموا أفواه كل الأصدقاء

ولهم في كل أرض رأسمال ومصالح

ولهم في كل ركن دولة ليست مصالح

ثم غلقتهم عليكم بابكم من دوتنا

هكذا نفرتم حتى الصديق
إن يكونوا حاصروكم مثل قطاع الطرق
قد غرستم أتم الشوك على هذا الطريق
ما نراكم نحن من موقعنا تحيون في ظل المشائق
بل سمعنا منكم بعض كلام طائش عن رميهم في البحر
عن تدميرهم

إن الشرقاوى يضع خطا عاما هنا في تلك المقطوعة السابقة يقرر فيها أن
انحزال العرب عن الانفتاح على شعوب العالم لاقتناعهم المخلصى بمداة قضيتهم
من ناحية ، وما أدى إليه ذلك من تقصيرهم في وسائل الدعوة لإيضاح السبيل
أمام شعوب أوروبا من ناحية أخرى . هذان العاملان قد حجبا الرؤية الصحيحة
لمداة قضية الشعب الفلسطينى عن بصيرة الكثيرين كما أعترف بذلك واحدة
منهم وهى (ايمى) التى ما رددت هذا الكلام السابق إلا لحبها للشباب الفلسطينى
مقبل . ليس من اقتناع بمداة القضية - وهو ما يعد مغرة في التناول الموضوعى
لهذه المسرحية كما ستناقش .

ومن الشوائب الأخرى التى شابت قضية الحق الفلسطينى وأظهرتها وكأنها
فكرة غير محدودة الملامح حتى عند أصحابها كما عرضها الشرقاوى للملك المجموعة
من الشباب الفدائي الفلسطينى التى بدا استشهادهما وكأنه ليس نتيجة درامية لمداة
القضية ولكن كمرغبة فى التخلص من الحياة لتحل محل خوف مكبوت (١) ،
وربما من أجل ضرب المثل وإشعال الثورة كما يؤكد النص بين الحين والحين
مثل (ص ٨٨) .

(١) أنظر : مجلة المسرح ، القاهرية عدد ٦٩ يناير سنة ١٩٧٠ ص ١٠ .

حازم : لماذا نخاف ؟ وما أجل الخوف حكم القضاء ؟

إذن فلنواجه صروف الحياة بما تملك النفس من كبرياء

أم رشيد : تقول الحقيقة لكننا نخاف على فلذات الكبد

حازم : تخاف الفريسة قبل المجهوم فإن هوجمت فلتقاوم بقسوة

أجل فلتقاوم بكل الذى يمنح الإنسان من قوة فوق قوة

فإن هى خافت ولم تستمت فهذا هو الموت لا شئ غيره

أو مثل (ص ٦٧) حين تقول ليل :

ليل : لا تأملوا فى قوة أخرى تحررنا وإن كانت حديقة

فالتبدأوا بالضربة الأولى يساعدنا الجميع بلا توسل

ويبالغ النص فى انحاء توكيد هذه الثغرات حين يجعل الغبان الثلاثة مقبل
وماجد ورشيد يستشهدون جميعا خلال المسرحية بطريقة ارتجالية وانتحارية
فما من واحد منهم يستشهد وهو ينفذ عملية مخططة محدودة بل يدفع كل منهم فرديا
ليقوم بعمل عفوائى يلقى على اثره مصرعه .

وأمل من الخير أن نشير هنا إلى أن الشخصية تستطيع أن تفعل فى الحياة

العادية ما تريد ومن الممكن أن يقع ذلك الاستشهاد للكثير من القدامى أما فى

إطار الدراما فإن أى فدائى فلسطينى لابد أن يتحرك وفق مواصفات معينة

يوحى بها النص المسرحى محددا له طابعا فدائيا نمطيا معيناً لشخصية عملة بقضايا

فلسطين ومضحية من أجل فلسطين وتطويرة إلى هذه النهاية داخل إطار نمطى

فدائى فلسطينى .

وربما أراد الشرقاوى - ونحن هنا نلتزم له عذرا فنيا - أراد أن يقول لنا إن طبيعة الاخطار في عالمنا المعاصر ، قد تعمقت واشتبكت جذورها ، فالتحفظ سمة العصر ^(١) ولم يعد نمة وقت لتأمل القضايا وتقليب جوانبها على نار هادئة - كما كان يفعل بريهت في مسرحه الملحمى - بل إن عالم اليوم عالم ذو إيقاع سريع وحاصف ومندفع ، وقد يحيق به الدمار إن ظللنا نقلب الأمر موضوعيا على وجهه . لا سبيل الا الفعل أن تفعل . أن تشارك . أن تحول المسرحية في انتقالاتها السريعة المختلطة إلى واقع حى يروج - ويؤثر وهو أسلوب تميز به مسرح بيتربروك (*) فيما يسمى « مسرح المواجهة » ، ولكن رغم أننا هذا المخرج الفنى له فانا لا نستطيع استنساخ « تصوير الشرقاوى » ، « لما رسيل » ،

(١) أنظر « المسرح وليرينه » تأليف أنتونان أرمو Le Théâtre et son double ترجمة الدكتورة سامية أحمد سعد ص ١ - نشر دار النهضة ومؤسسة فرانكلين - القاهرة - مايو سنة ١٩٧٣ .

(*) بيتربروك واحد من معالم فنانى المسرح فى عالم اليوم قدم اخراجا جديدا لأعمال مسرحية عديدة للمسرح اليونانى كاوديب ومسرح شيكسبير كالمالك لير والمسرح المعاصر كمسرحية مارا / صاد ايتر فايس وهو يطور مفهومات المسرح البريختى فى التخريب والتسجيل فى التشريح المباشر وغيرهما من التقنيات المسرحية فى تقديم رؤية خاصة لما يمكن أن نسميه « مسرح المواجهة » ، فالتعبير المسرحى عنده تجربة فريدة تقوم على جمع المختلط معا ، ووضع المختلف جنبا إلى جنب حتى تحدث تلك « اللحظة » التى يبحث عنها برونك واتى يعتقد أنه قد اقتنصا فى لحظة الصمت التى تعقب نهاية العرض . هذه اللحظة عنده هى ذروة الدراما هى لحظة التطهير .

أنظر مقدمة المترجم فاروق عبد القادر لمسرحية « نحن والولايات المتحدة » ، لبيتربروك / روايات الهلال عدد ٢٦٦ - فبراير سنة ١٩٧١ ص ٨ .

الضابط الاسرائيل في مسرحية المفروض فيها تصوير بطولة الانسان العربي
الفلسطيني لاستخلاص حقوقه من برائن المختصين الاسرائيليين فتعقد فيها
البطولة الانسانية ومارسيل ، الضابط الاسرائيل ، ولا يمكن أن تقتنع بالتحول
إلى صف العرب لدى تلك الشخصية مجرد أنها قتلت فلاحا مصريا (يعني أحد
جنود مصر في حرب سنة ٦٧) ولم تلس وجهه ذلك الفلاح ولا عبارته التي لفظها
قبل أن يموت وهي :

(ص ١٠٤)

... .. د منستخلص منكم أرضنا ،

حقيقة حارل الشرقاوى أن يضع مقطعا غنائيا تصويريا على لسان د مارسيل ،
لتذكره تلك اللحظة التي يجتمع فيها في نظرة واحدة تاريخ الإنسان ألا وهي
لحظة الفرح لدى هذا المصري الفلاح حين ملاقاته حنقه على يدي مارسيل (ص ١٠٤)
مارسيل : يا لذاك الرجل الفلاح لم يسمع دوى النصر والبارود

من أذن ص -وته

لا ولن يطمس هذا الوهج البراق وجهه

كان في عينيه إصرار عجيب

كان في عينيه حب ودعاء

يحمل الهول الى زوجته

كان في سمته السمراء حزن ورجاء

كان مدفوعا بإيمان جسور هبقرى

مثل إيمان شهيد أر نبي

قال في صوت حزين يعبر النار إلى قريته

حين هبناه نغيان وما زال يقول :

على أطفالنا أن ينقذوا الأرض التي دنسها هذا الغريب

لكن هذا المقطع على ما فيه من صورة الإصرار على انتزاع الحق رغم تهويم
الموت فوق صاحبها المصري الفلاح ، رغم ذلك فإنه ليس سببا مقنعا دراميا على
تحمل شخصيه مارسيل الصيوني من مناويء الفلسطينيين إلى صديق متعاطف
مع دهرتهم يقف خطيبا مدافعا أمام زملائه الصهاينة منحازا — دون إقناع
درامى — إلى صف المقاومة . (ص ١٠٧)

مارسيل

قف ما هنا واسمع وفكر

لا تغرس الكلمات في أعماق نفسك دونما إعمال فكر

لو كنت قد شاهدت ما شاهدته لعرفت ما لا تعرفين

قولي إلى من تنتمين لآى أرض تنتمين ؟

أو لم نحمى يوما إلى هذى البلاد مهاجرين مغامرين

وعبرنا معصوبة من فرط ما غلت الدماء من التعصب ؟

إنا فرنسيون يا مارجو سيسلنا التعصب للجنون

أنا قبور ما هنا ؟ أنا أقارب ؟

أنا أصول ما هنا ؟

ألسنا هنا ذكرى من الآباء والجدات ... شيء ما عزيز ؟

أنا هنا شيء يحقق منه قلب ؟

بل كل أهلك في فرنسا

وقبور آبائي وأجدادي وأشياي جميعا في فرنسا

... ..

... ..

فلماذا ينبغي أن نحمل اللعنة في كل زمن

الذي يتنعم أصحاب بيوت المال ؟ كي يرضى ملوك

الجيش ؟ لكن ما الثمن ؟

لنا نحن الثمن

لهم نحن جواهر اليهود

فعل أنقاضنا يبنون مجدا عسكريا

وبأشلاء ضحاياهم يصوغون قناطير الذهب

إن هذا باطل أيضا وقبض الريح باطل

وكما جاء من الباطل في الظلة يذهب

إن د مارسيل ، يحظى استرجع ما لمسته في مسرحية جميلة حين وقف كل
من الجندي د جان ، الفرنسي في وجه السلطة الفرنسية شا

أرسلها جيش فرنسي في حق أبناء الجزائر ومنهم «جان» نفسه^(١) ، فإذا
يا ترى يدفع الشرقاوي إلى الاستمرار في هذا التفسير المخالف لطبيعة الأشياء
إذ ليس من المعقول أن يتحول المستعمر نادما مستغفرا لما أرسله في حق
الوطنيين من جرائم حتى في الحياة العادية دون مقدمات درامية مقننة . هل لهذا
صلة بالفكرة المسيطرة على الشرقاوي خلال معاناته الشعرية المسرحية ؟

أغلب الظن عندى أن فكرة القهر بكل صوره هي سمة العصر الذي حاور
الشرقاوي تصويره فلم تسلم منها النماذج الغربية بله النماذج المصرية بما نلصقه
واضعا في جميع مسرحيات الشرقاوي السالفة - وقد ناقشناه في حينه - وما لا بد
أن يدفعنا إلى الإصرار الذي يكاد أن يصل إلى حد اليقين بتعرض الشرقاوي
نفسه في حياته لمثل هذا القهر الذي سيطر على لاهيته الشعرية المسرحية على
أيدي زبانية السلطة في عهد ما قبل الخامس عشر من مايو سنة ١٩٧١^(٢) .

الا أننا يجب أن ننبه إلى أن لغة الحياة شيء ولغة الفن شيء آخر لأن الشخصية
في الفن تكتسب حياة درامية لا تكتسبها في الحياة فشخصية كشخصية
«مارسيل» التي تندد برحمة الاسرائيليين المعتصمين ويطرد شباب المقاومة
الفلسطينية لا يمكن لها أن تبرر أمامنا - هي وغيرها كسعد وهارون وسلامي -
تبرز مصادفة متمردة على المؤسسة العسكرية وإذا كان هذا شأن هؤلاء الثلاثة
فعلينا الانتظار حتى تتآكل المؤسسة العسكرية من الداخل يؤيد ذلك أقصر صرصة

(٢) أنظر «الالتزام والثورة في الأدب العربي الحديث» / أحمد محمد عطية
ص ١٨١ / دار العودة بيروت ودار الكتاب العربي طرابلس - الطبعة الأولى
فبراير سنة ١٩٧٤

(١) أنظر (٦٠ - ٧٢) دراسة مقارنة د . أحمد شلبي ص ٤٢ .

هترة المهي الذي صبر حتى يتألم غريمه (ص ٩٠) - لما لا أظنه يتناسب مع النص الذي تكثر فيه كلمة أضرب (١٩٠) فهو نص من نصوص المواجهة التي حدثتك عنها عند بيتريوك .

ولعل سؤال لا يرف بخاطر من يتابع بحثنا هذا حين يذكرنا بما سبق أن لمسناه في مسرحياتنا المعاصرة - كامتداد لتأثير الفصل المضحك في بدايات مسرحنا الشعبي ، أين لمسة الضحك هذه في « وطني عكا » ؟ .

ربما يكون ذلك الموقف الآتي وسط عمليات المقاومة والاستفهام الفدائي هو ما خفف من وطأة الاحساس بالعنف الثوري الذي ساد هذا العمل وكذلك يقلل من مرارة النكسة التي منيتنا بها : (ص ٨٥ ، ٨٦)

حارم : (مداعبا أيضا) هي الوحدة ما يصنع هذا كله فيك

فاذا لو تزوجنا

أم رشيد : تزوجنا ؟

ليل : ولم لا ؟ إنما فكرة

أم رشيد : ايفرح بك يا ايل رشيد ايني فليفرح

ليل : (ضاحكة) ولكن بعد أن تنتصر الثورة

أم رشيد : وان ظلت مدى عشرين عاما كاتي مرت

يا صبرك يا صبرة

حازم : (لام رشيد) ونحن ألم نعد نصلح ؟

أم رشيد : يا حارم إن عادت لنا غزه فلنعتقد على البنت من الفجر أو الليلة

حازم : (ضاحكا) ونحن ألم نصلح يا شمطاء للأسر ؟

أم رشيد : يا شمطاء ؟ شمطاء ؟ أنا شمطاء يا حازم ؟

ودين المصطفى لولا هموم العيش والحزن لكنت الآن

كالفلة (طحك)

هذا الحوار القصير — رغم سرعة إيقاعه — إلا أنه يومض بتأثير الكوميديا الشعبية المصرية وسط ذلك الضباب الأسود بما يؤكد أن الفرقاوى قد استوهب في لا واهيته الخلاقة لمحة كوميديية يضيء بها حياتنا المتكسفة آنشد غير مغفل تاريخنا الإسلامى المشرق — إرماسا بمستقبل مضى — حين ينادى حازم :
(ص ١٧٢)

حازم : يا صلاح الدين باحطين ها نحن أولاء

... ... (ص ١٩١)

لأن أرى راياتنا يخفقن في الأفق البعيد

وهناك هناك والقلاع

وهناك يقسم العراق

وهناك فوق حدائق الزيتون يتفرض الشعاع

ها نحن يا وطنى نورد اليك من ببه الضياع

وطنى هو المستقبل البسام ينمض من جديد

بنضارة الزمن السعيد

هكذا : لقد عاد الطريق مقيتنا وغدا يعود بلا قيود

فهل كان الشرقاوى يكشف جبهة الغيب حين حديثه هذا عن ذلك الانتصار الذى حققته امتنا المصرية العربية في العاشر من رمضان عام ١٩٧٣ ؟ أم كان ذلك النداء لصالح الدين إيماء بمسرحيته التالية : النسر الأحمر ، (٥)

(٥) هي مسرحية صلاح الدين (النسر الأحمر) مسرحية تسجيلية لشرقاوى صدرت طبعها الأولى من دار المعارف بمصر سنة ١٩٧٦ يحاول فيها الشرقاوى — كاتباً ملتزماً — مناقشة قضايا سياسية كانت تعاني منها بلادنا قبيل السادس من أكتوبر سنة ١٩٧٣ وربما ما زال صددها يتردد بيننا حتى الآن . وفيها حاول صلاح الدين الشخصية التاريخية في شكلها المعاصرة في مضمون ما يعبر عنه أن يربأ صدع هذه الأمة التي تخلخل بناؤها بفعل عوامل سياسية واجتماعية ظلت تفعل فعلها حتى تم الانتصار على الصليبيين للمعاصرين . فبدأ المستقبل لهذا البلد يشرق من جديد ولعل قول صلاح الدين في مسرحية (النسر الأحمر) يمثل إستجابة لدعوة حازم التي أوردناها هنا في وطنى هكذا وما هو ذا يرد على ذلك النداء في نهاية المسرحية ومعه محمود ذلك المثقف المقهور الذى عاد اليه المستقبل البسام على يد صلاح الدين وبجانبيهما كوكب (رمز مصر) التي تحملت الكثير :

صلاح الدين : سأهود للبلد الأمين لكي أصون طهارة البلد الأمين

حيث الحياة وكل ما فيها سيصلح بعد حين

محمود : حيث الندى فوق الحقول كأنه دمع الصباح

حيث النخيل بكل طاقات الشموخ يصعد غادية الرياح

حيث الدماء تسيل من قلب الفصحى ، ولا جراح

حيث الميرون الباسمات تجمدت فيها الدروع

(صلاح الدين / عبد الرحمن الشرقاوى ص ٢٥٩)

أبما كان الأمر فإن معظم نهايات مسرحيات الشرقاوى التسجيلية السياسية تحاول فتح باب الأمل رغم طول مناقشاته لانتكاساتنا الاجتماعية والسياسية .

ونقتضينا أمانة البحث وموضوعية المناقشة أن تتأني قليلا لتخطيط الصورة
الهائية للفن المسرحى الشرقاوى باعتباره النقلة الواضحة المميزة
للمؤثرة فيمن بعده بين الشعر المسرحى (عند شوقي وأبازة) والمسرح الشعرى
قدر ما وصلت إليه من خلال مناقشاتي السابقة لمسرحياته - في النقاط الآتية :-

(١) تخطى الشرقاوى الشكل العروضى العمودى الذى درج عليه مسرح شوقي وأبازة إلا أن الطابع الغنائى ظل مسيطرًا بحكم كون بدايته أحد رواد مدرسة الشعر الجديد التى لم تكن قد تخلصت بعد من أمر غنائية القديم . فاستطاع أن يثور على وحدة القافية متحررا من قيدها الغليظ وأن يحطم روتينية التقطيع البيتى العمودى فى تدفق لا يكاد السامع يحس مقاطعه وأن يستخدم التفعيلة باعتبارها تلويثا نغميا بديلا عن وحدة السطر أو البيت الذى يستعمل دائما جملة أو جملا تامة من حيث التأليف اللفظى العروضى .

(٢) الصراع فى مسرحياته بعامة صراع ماضى خارجى بسبب النزعة الغنائية الميلودرامية وملاحظته لاحداث عصره السياسية إلا أن شخصياته غالبا ما يبدو فى حوارها نوع من الصراع الذاتى الداخلى متجسما فيها يعرف بالمونولوج الدرامى^(١) والذى يمكن اعتباره نوتا من إثارة الفكر لأنه يخاطب فى المتفرد

(١) المونولوج الدرامى

Dramatic Monologue

A poetic form in which the poet incarnates a character, or, more

المعقولة والتيقظ ومواجهة القضية التي تدل بها الشخصيات المسرحية - كما عرفنا
عند بيتر برونك ومن قبله بيتر فايس وجون ليتلورد - معتمدا على السرد
والانقطاعات اللامتناهية التي يجب على المشاهد أو القارئ أن يقوم بعملية إعادة
تركيب لها حتى يبدو من خلالها التدفق في الفكرة التي رأيناها - في تحليلاتنا
السابقة للمسرحيات - ترمى غالبا إلى تقويض نظام تحكّم تخضع له
الشخصيات

(٤) حوار المسرحي يتميز بطغيان الشعرية التي تجعل الشعر التقليدي
يذوب خلال مزاجته لغة الثورية متجا لغة قريبة من لغة الحياة البرمية محققا
بذلك ما نادى به اليوت في مسرحه الشعرى من وجوب البحث - في المسرحية
الشعرية - عن لغة تكاد تعبئ في إيقاعاتها الشعرية ما يقرب من إيقاع لغة الترف في
حياتنا البرمية :

(٥) الشخصيات المسرحية الرئيسية عنده تمثل طابع العصر الذي يعيشه عصر
القهر فقد حاول أن يعكس خلالها صورة عصره الأسود الذي تميز بكسر حمدة
الثورية عند هذه الشخصيات حتى يحولها إلى عناصر أليفة مجبرة على الاستكانة

commonly, uses one from history or legend and reflects on life
from the character's standpoint. The Dramatic monologue is a
development from the conversation poem of Colridge and
Wordsworth, in which the poet reflects on life in his own person.

Longman Companion to English Literature By Christopher Gillie.

First Edition 1972

Page 1486.

ولكنها - شأن شخصيات تشيكوف المقصورة في عصرها - إما أن تنتهي حياتها
بيديها كالفاحش بغير وإما أن تقتل في سبيل مبادئها الثورية الصلبة كالحسين ،
مع امتزاج هذا الطبع الصارم في تلك الشخصيات بعشء من المواقف التي تبعث
فيها الضمير المر من خلال تعاسة الآخرين شأن الكوميديا المكتبة فتبدو
الشخصية فيها شيء من الفرفرية ذات الملح الشعبي المصري ..

(٦) الشخصيات الثورية التي جعلها عناوين لمسرحياته غالبا ما يجانبه الضواب
في طريقة تناوله لها مصورا بطولتها فإذا هذه البطولة تنسرب من بين يديه خلال
عملية التأليف إلى شخصيات أخرى غير هذه الشخصيات مما جعل البطولة الثورية
تحقق بصورة أكبر في شخصيات أخرى غير تلك التي يسمي مسرحياته بها ،
وذلك لخطبة المحر الغنائى الميلودرامى على مسرحياته فيكاد أن يفلت - إن لم
يكن قد انقضى فعلا - خط تطور الحدث من بين يديه ويتشعب فلا يجد أمامه
من سبيل إلا أن ينهى مسرحياته بنصائح وردية تبعث مستقبلا مشرقا في نفوسنا
- شأن نهايات بعض مسرحيات تشيكوف - كالشقيقات الثلاث والحال فانيا -
ولكن هذه النصائح الوردية لا تناسب وتساعد بالأحداث إلى مسار متشعبة
قد لا تؤدي إلى هذه النهاية الوردية التي تبدو مبشرة بعيدة عن واقع التطور
الدرامى للمسرحية .

ب - مسألة العلاج والاتجاه الانساني

وإذا كان شوقي قد تأثر بالمسرح الكلاسيكى الفرنسى ما زجا بينه وبين المسرح
الرومانى الانجليزى وتابعه في ذلك عزيز أباطه ، ثم جاء بعدهما الشرقاوى ليتخذ
الشكل التسجيل طابعا لمسرحياته السياسية مع ما خالطه من أمواج تشكوفية في

الشخص المبرحة والحوار بل والصراع فإن عبد الصبور يعود إلى نبع التراجيديا الصافي عند اليونان القدماء في مأساة الحلاج، مع تأثر واضح بالمعاصر الانجليزي T.S. Eliot في مسرحية Murder in the Cathedral ليقدم رؤية صربية يخلعها على الحسين بن منصور الحلاج .

فن ياترى الحلاج ؟ ولماذا اختاره عبد الصبور دون الشخصيات الصوفية
الأخرى كي يسقط عليه رؤيته المعاصرة ؟

عاش الحلاج في مدينة واسط (وهي مدينة بين البصرة وخرسان) صباه وشبابه الأول . فقبرا القرآن في مدرستها وعرف هناك المتصوف سهلا القسري (١) .

فقرا عليه التصوف وتلذذ على يديه ثم ارتحل إلى البصرة وتلقى خرقه التصوف من يد المتصوف حمرو المكي (٢) وتزوج وأنجب وعاش في البصرة .

وكان الحلاج يعيش حياة الوحد والكفاف والإقبال على العبادة ، فيصوم رمضان كله وكان في يوم عيد الفطر يلبس السواد ويقول : « هذا لباس من رد عليه عمله » (٣) .

وبعد عدة سنوات ارتحل الحلاج إلى مكة ، وهناك نذر أن يقضى طمعا كاملا

(١) انظر : « الرسالة القشيرية في علم التصوف » - عبد الكريم بن هوزان،

ص ١٤ .

(٢) نفس المصدر السابق ، ص ٢١ .

(٣) « أخبار الحلاج » نشر وتحقيق لـ « ما-ينتون » ، د.ب. كراوس ص ٢٤ .

في بيت الله في الصمت والصلاة ، وخلال هذا العام تطور فكره الصوفي وحدثت القطيعة بينه وبين شيخه عمرو الحكى وبدأ المريدون وتلاميذ الصوفيين يلتفون حول الحلاج ويسمعون منه (١) .

وحين عاد الحلاج من مكة بدأ النزول إلى الناس بعظهم ويرشدهم إلى طريق الله . ويلقى أمامهم بمواجهته (٢) وكانت هذه بداية عذاب الحلاج ، ومن ثم

(١) نفس المصدر ، ص ٤٣ .

(٢) يقول أستاذنا أبو العلا عفيفي ... لقي الحلاج حنيفة وحل لسانه الأقوال الجريئة التي آتته من أجلها بالكفر وحوكم بها كمة طويلة لا أظن أن تاريخ الإسلام شهد مثيلا لها :

فلف الحلاج العبارة المشهورة التي تقول : خلق الله آدم على صورته ففسرها في ضوء نظرية حلولية هي أشبه ما تكون بنظرية النصارى في طبيعة المسيح ، ولكنه تجاوز حدود النظرية المسيحية إلى نظرية في طبيعة الإنسان بوجه عام . فالإنسان في نظره صورة الله - بإرجاع الضمير في قوله : على صورته ، إلى الله لا إلى الإنسان - صورة الله التي أخرجها من نفسه في الأزل ، وبواسطتها أعلن عن مكنون سره وجماله . وهذه الصورة في مظهرها الخارجي ، وثيقة من طبيعتين : الناسوت ، وهو الناحية البشرية و : اللاهوت ، وهو الناحية الإلهية وقد مزجت الطبيعتان مزاجا تاما بحيث نستطيع أن نقول إن هذه تلك ، وتلك هذه .

يقول الحلاج - سبحانه من أظهر ناسوته سرنا لاهوته الثاقب
ثم بدأ خلقه ظاهرا في صورة الأكل العاروب
حتى لقد طاب خلقه كلحظة الحاجب بالحاجب

ويقول - أنا من أموى ومن أموى أنا نحن روحان حملنا بدنا
فاذا أبصرني أبصرته وإذا أبصرته أبصرتنا

مأساته ، ذلك أن الصرفيين لم يكونوا ينزلون إلى الناس بل كانوا يعتزلونهم ويتأرون عن طلمهم لا يعينهم ما يضطرب به هذا العالم قدر ما يعينهم أن يطروا جوانحهم على تأملاتهم ورواهم ، ويعضون بها أن تبتذلها العامة .

وحين ضاق الحلاج بالمتصرفه وضاقوا به نبذ خرقتهم ، ولم يكن نزوله إلى الناس سببا في عدااء الصرفيين له فقط ، بل أهاج عليه ما هو أهم وأخطر . عدااء الدولة أو السلطة التي راحت ترصده وتضايقه وتضع أمامه العقبات حتى صلب في بغداد بأمر من الخليفة المنتدر . بعد أن ألقى قضاة المذاهب بكفره ثم أحرقت جثته وألقى رمادها من فوق مئذنة مرتفعة إلى مياها دجلة في سنة ٣٠٩ هـ .

وهنا لابد أن نهيب على السؤال الذي ذكرناه آنفا - لماذا اختار عبد الصبور

شخصية الحلاج ليبنى عليها رؤيته المعاصرة في هذه المسرحية ذات الطابع الإنساني

... وهذه أقوال جريئة لم يكن للـلمين عهد بها قبل الحلاج .

(أنظر د التصرف الذرة الروحية في الإسلام ، د أبو العلا عفيفي ص

٢٣٢ ، ٢٣٣ طبع دار المعارف بالقاهرة الطبعة الأولى سنة ١٩٦٣ .

وينطق عبد الصبور د الحلاج بما يماثل الآيات السابقة حين يقول بالمسرحية

(٧٤ ، ٧٥)

أراد الله أن تجلى محاسنه ، وتستعلن أنواره

فأبدع من أثير القدرة العليا مثالا ، صاغه طيننا

وألقى بين جنبيه بعض الفيض من ذاته

وجلاه ، وزينه ، فكان صنيعه الإنسان

فنحن له كرامة ، يطالع فوق صفحتها

جمال الذات مجلوا ، ويعهد حسنه فينا

في الظاهر ، السياسي في الباطن ؟

إن حياة الحلاج في تراثنا العربي هي في الحقيقة قصة استعهاد بطولي من أجل الحق والعدل والمحبة . وهي احتجاج وجداني على مفاصد عصره في أواخر القرن الثالث الهجري وبداية الرابع (قتل الحلاج سنة ٢٠٩ هـ) واستعهاد الحلاج قيمة بشرية باقية يقف بها الإنسان في كل عصر .

إن أخطر ما تتميز به حياة الحلاج ، أنه لم يقف عند حدود الاستبطان الذاتي والمجاهدات الروحية للحد من شهوات النفس والوصول إلى نور الحق . بالحرمان والمحبة ، وإنما حرص أن ينزل إلى دنيا الناس فلا ينعزل عنها ، بل يسعى لإشاعة النور في الأرض حرباً ضد المفاصد والمظالم من أجل الإنسان فالكون .
بالشر - (المسرحية ص ٢٧) .

الحلاج - يا شبلي

الشر أستولى في ملكوت الله

والحلاج يرى أن الشر .

« هو استخدام الفقر لقتل الحب وذرع البغضاء ، (ص ١٨٧) .

لذلك أطلق الحلاج على النور بخاصة خرقه الصوفية التي تعزله عن الناس قائلاً . (ص ٦١) .

الحلاج : إن كانت شارة ذل ومهانة

رمزا يفضح لنا جمعنا فقر الروح إلى فقر المال

فانا أجفرها ، أخلمها ، يا شيخ

ان كانت سترنا منسرجا من إنيئتنا

ككيف يحجبنا من عين الناس ، فنحجب من عين الله

فانا أجفوها ، أخلعها ، يا شيخ .

ثم نزل الحلاج يحتك بالعامه ويتصل ببعض وجوه الامة (١) في محاولة
شجاعة يريد بها إصلاح واقع عصره مهما عرخته ذلك لخلافات مع جماعته
الصوفية (السلبية) ومهما ألصق به من اتهامات لا تنتهي من فقهاء عصره فكان
سلاح الحلاج في وجه ذلك كله هو الكلمة : (ص ٤٩)

الحلاج : فستأني آذان تتأمل اذ تسمع

تتعدر منها كلماتي في القلب

وقلوب تصنع من الفاظي قدرة

وتشد بها عصب الاذرع

إن كلمة الحلاج كان لابد لها من فعل وتنفيذ ولهذا ليس أمام صاحب هذه

(١) مأساة الحلاج ص ٥٩ ، ٦٠

... ... الحلاج : أنوى أن أنزل للناس

وأحدثهم من رغبة ربي

الله قوى ، يا أبناء الله

كونوا مثله

الله فمبول يا أبناء الله

كونوا مثله

الله عزيز يا أب

الكلمة الملتزمة إلا أن يجابه قدره بالوضعية النبيلة والاستشاد الشريف
الم يكن هذا حال سقراط حين ضحى بنفسه من أجل المحافظة على القوانين التي
أرسى دعائمها ؟ ألم يلقى الحسين حتفه - كما سبق أن عرضنا عند الشرقاوى -
في سبيل كلمة الحق التي رفع لواءها في وجه سلطة الامويين الغاشمة ؟ ألم تحرق
جان دارك في سبيل تأكيد ما كانت سمعه من أصوات تدعوها الى المضي في
طريقها رغم سطوة الكرادلة الذين أنكروا عليها تلك الأصوات لرفضها
الانصياع لرغبتهم . أما كانت هذه مأساة هاملت بل مأساة بيكيت ؟ ثم ها هي
ذى الآن مأساة الحلّاج .

فكيف جمع صلاح عبد الصبور أشلاء الحلّاج ليبعث فيها الحياة ويعيد

خلقها من جديد ؟

في فصلين كبيرين يشتمل الأول منهما على ثلاثة مناظر والثاني على منظرين
الذين تقع مأساة الحلّاج .

ويبدأ الفصل الأول بنهاية الحدث المسرحي ، أي يبدأ بمصرع الحلّاج ليقدم
لنا بهذا تمهيداً فاجعاً منذ البداية لتلقى أحداث المسرحية .

جذع شجرة معان عليه شيخ عجوز . وتفتح للمسرحية حوارها بسؤال عن
هذا الشيخ المصلوب بين واعظ وتاجر وفلاح ، ثم لا تلبث أن تدخل مجموعة
من عامة الناس فيهم الحداد وفيهم الحجام وفيهم الخادم في حمام وفيهم النجار
وفيهم البيطار انهم - في نظري - دكورس ، لا يغنى ولا يفشد ، ولكنهم
يعترفون بانهم قتلة ، بالكلمات قتلوه وجهتهم السلطة الحاكمة لشهادة الزور ضد
الحلّاج فشهدوا ضده - نحي وطأة قهر الفقر - وأباحوا دمه (ص ١٥، ١٦)

صفونا صفا صفا
الاجهر صوتنا والاطول
ذر الصوت الخافت والمترواني

وضمونه في الصف الثاني
أعطوا كلامنا دينارا من ذهب قاني
براقا لم تلمسه كف من قبل

قالوا : صيغرا زنديق كافر
صحننا : زنديق كافر

قالوا : صيغرا فليقتل إنا نحمل دمه في رقبتنا
فليقتل إنا نحمل دمه في رقبتنا
قالوا : أمضوا فضينا
الاجهر صوتنا والاطول
يمضي في الصف الاول
ذر الصوت الخافت والمترواني
يمضي في الصف الثاني

وهذا المشهد في الواقع ليس أكثر من حيلة مسرحية يريد الشاعر أن يطلق
فيها هذا السؤال المثير ؟ من قتل الحلاج ؟

ثم يبدأ المشهد الثاني على أزمة الحلاج ، وقد تحددت في وقوفه وجها لوجه

أمام العبد (رمز المثقف الجبان في نظري) (١) الذي كان يرى أن رسالة الصوف
هي أن :- (ص ٣١ ، ص ٣٢)

... تنظر للنور الباطن
والذا فانا أرعى أجفاني في قلبى
واحقق فيه فأسمع
وأرى في قلبى أشجارا وثمارا
وملائكة ومصلين وأقمارا
وشموسا خضراء وصفراء وأنهارا
وجواهر من ذهب وكنوز من ياقوت
ودقائق وتصاوير
كل في أعلى سمته
أو في أبهى هيأته

ولكن آراء الشبل السابقة لا توافق منهج العلاج الإنسانى ذلك أن العلاج
يرى أن الشر قد استولى في ملكوت الله وهو لن يستطيع فض العين عن ذلك

(١) لأننى فى حكمى على الشبل بالجبن قد استوحيت مراقفه من العلاج أمام
السلطة ، بل واعترافه فى ص ٢٧ إذ يقول :

... لو كان لى بعض يقينك
لكنت منصوبا إلى يمينك
أكننى استبقيت حينما امتحنى همى
وقلت لفظا غامضا معناه
حين رمرك فى أبدى القضاء

دون أن يظهر العالم من هذا الشر وليس له من سلاح إلى ذلك إلا
الكلمات :- (ص ٤٩)

فستأني آذان تأمل إذ تسمع
تحدّر فيها كلمات في القلب
وقلوب تصنع من كلمات قدره
وتشدّ بها عصب الأذرع
وهرا كبه تمشي نحو النور ، ولا ترجع
إلا أن تسقى بلعاب الشمس
روح الإنسان المقهور الموجه*

ان العلاج يسعى إذن كي تصبح كلماته فعلا وعملا ونحققا وقدرنا

الله قوى يا أبناء الله

كونوا مثله

الله فعول يا أبناء الله

كونوا مثله

ويدخل عليهما إبراهيم بن فاطمة أحد خلصاء العلاج فيخبروه بأن ولايته

* يجب ألا ننسى جملة الإنسان المقهور الموجه ، لأنها الهدف السياسي
الباطن الذي يهتف عليه عبد الضمير أحرانه كتمتف معاصر رأي في موقف العلاج
الماضي بوسطه عصره معتابه عن أحران نفسه .

الأمم يظنون به الدوء ويقولون إنه يتصل ببعض وجوه الامة ويقول عليهم
احقاد العامة .

ويرثى ابراهيم لشيخه العلاج محاولا أن يثبه عن طريق الإفصاح والمجاهرة
للظلم الذى سلكه مذكرا إياه بفريقته وحيدا وسط عالم من الحقى الذين يناصبونه
العداء (ص ٥١) .

ابراهيم - ما أنت وحيد شيخ مجهود ، أضناك التطواف
في أرجاء الدنيا طلبا للفتنة
ورجعت لتلقى الحق يسود بكل مكان
يتحش بك
آلاف الحقى آلاف الآلاف
أعدائك كثر يا مولاي

بل إن ابراهيم لا يرى قائدة من متابعة العلاج أسلوبه النورى
... في عصر ملثات ، قاس ، وضنين
ان يصنع ربي خارقة أو معجزة ، كي ينقذ جيلا من هلكى
قد ماتوا قبل الموت (ص ٥٢)

ولكن العلاج يراجع ابراهيم ولا يرضى بهذا الهروب لانه كشقف مقهور
يضميه الفكر ويعرّوه الخوف لا بد له أن يتخفف من أحماله النفسية تلك ، ينفض
ما بنفسه لإفارة سبيل العامة .

... أنا انسان يضميني الفكر ويعرّونى الخوف (ص ٥٨) .

وهنا تزداد الفجوة بين الشيخين . الشبل يزداد تمسكا بخرقه الصوفية

والحلاج يخاطبها حتى لا تحجبه عن عين الناس فيحجب بالتالي عن عين الله (ص ٦١)
إنه يخلعها ليزيل ما يفرقه عن الناس دون أن يكون له مقصد سوى الحق
والعدل والحرية .

ونبدأ معه منظرا ثالثا وأخيرا من هذا الفصل الأول (الكلمة) وهو مباشر
دهواء في ساحة من ساحات بغداد ولا يلبث أن يصدم بالشرطة في أمرين :
الأمر الأول أنه تحدث عن القحط الذي يمشى في الأسواق فيسبب الفاقة وينشر
الرذيلة (ص ٧٦) .

الحلاج - ... قد جفت هيون الناس ، أضحت نقطة سوداء

... ..

ويمشى القحط في الأسواق ، يحجي جربة الانقاس
من الأطفال وللرضى

... ..

وخلف القحط يمشى تحت ظل البيرق للرسول
جنود القحط ، جيش الشر والنقمة

أما الأمر الثاني فهو كشفه عن سر ما بينه وبين الله من محبة ووصال وتقرب
هائه الشرطة وهم يهتمونه بالزندقة ولكن أحد المتصرفة في السوق يهتف بالناس
(ص ٨٢ ، ٨٤) .

يا قوم

هذا الفرطى استدرجه كي يكشف عن حاله
لكن هل أخذوه من أجل حديث الحب ؟

لا بل من أجل حديث القحط

أخفوه من أجلكموا أتم

من أجل الفقراء المرضى ، جزية جيش القحط

ولعلنا نذكر كيف حدثنا قبل ذلك ، عبد الرحمن الشرقاوي ، عن أن الحديث

عن الجوع مفروض بأسر السلطان في « الفتى مهران » ، بما يشير إلى أن الشرقاوي

وعبد الصبور يعبران عن صورة لواقع اجتماعي أسود مشترك إنه عصرهما الذي

كم الحرف من السلطة فيه أفراء العقلاء كما جاء على لسان الراعي (ص ٩٠)

بم باح ، لكي تأخذه الفرطة ؟

لا أدري ، وعلى كل ، فالأبام غريبة

والعاقل من يتحرز في كلماته

لا يعرض بالسوء

لنظام أو شخص أو وضع أو قانون أو قاض أو وال

أو محاسب أو حاكم

وتنتهي الكلمة في الفصل الأول ليبدأ الفصل الثاني فصل « الموت » ، ولقد

أطلق عبد الصبور على الفصل الأول اسم « الكلمة » ، وأطلق على الفصل الثاني

اسم « الموت » ، لدلالة رمويه في المسرحية ذلك أن حياة الشهيد من شهداء الفكر

تقع في فصلين لا ثالث لهما فهي كلمة يقولها ذلك الشهيد وبعدها مباشرة لا بد

السلطة أن تنزل به « الموت » (١) .

(١) انظر مجله « الكتاب العربي » ، عدد ١٢٩ ، أكتوبر سنة ١٩٦٦ ص ٤٥ -

الدار المصرية للتأليف والترجمة والنشر .

ونحن في المنظر الأول من الفصل الثاني نصحب الحلاج إلى سجنه . وفي السجن يدور حوار هام بينه وبين سجين ثائر خطير يعرض سوءات العصر اجتماعيا وسياسيا ألا وهو السجين الثاني أنه مثقف مهوور أيضا عرف الكلمات ذات يوم وأحبها لكن قسوة الحياة كشفت له أن الكلمات لا تصنع شيئا ، وأن حديث الحلاج اليه عن العدل (ص ١٢٥ إلى ص ١٢٨)

أقوال طيبة ، لكن لا تصنع شيئا
أقوال تحفز نفس ، توقف تذكارات شبابي
لا أراي في مطلع أبيات الأول
هل تدري يا شينخي الطيب
إني يوما كنت أحب الكلمات
لما كنت صغيرا وبريتا
كانت لي أم طيبة ترعاني
وترى نور الكون بعيني
وتراني أحلى أترابي أذكى إخواني
فأفقد كنت أحب الحكمة
أفنى صبحي في دور العلم
أز بين دكاكين الوراقين
وأعرد لأفجأما بالالفاظ البراقة كالفتار المدهون
الجمهر والذات
المأهية والأسطفتات
والفاتيف-وريات

يوتاني لا يفهم

أمي كانت تلتذ بأقوالى وتجرعها أذناها شهدا

... ..

كانت أمي خادمة تجمع كسرات الخبز وتغسل الثياب

من بعض بيوت التجار

وأنا طفل لا أمة لى

إلا فى هذا الغر المأفون

مرضت أمي ، قدمت ، هجرت ، ماتت

هل ماتت جورا ، لا ، هذا تبسيط ساذج

يلتذ به العمراء الحقى والوعاظ الأوغاد

حتى يخففوا بمبالغة معقولة

وجه الصدق القاسى

أمي ماتت جورا أمي ماتت جورا

ولذا مرضت صبيحا ، هجرت ظهرا ، ماتت قبل الليل

هذا المونولوج الدرامى ، بالغ الدلالة فى كشف الصراع فى نفس الحلاج

رغم أنه قيل على لسان شخص ثانى مثقف أيضا مقهور هو الآخر إلا أنه بكلماته

السابقة بعد مطورا للصراع فى نفس الحلاج عن طريق اختلاف أسلوب مواجهة

السلطة . فالحلاج يريد مواجهة السلطة الغاصبة الباطنة بأن ينزل إلى الناس

بكلماته ولكن هذا السجين الثانى لا يعجبه هذا النزول السلبى فى الحلاج

بالكلمات : ص ١٢٩

السجين الثانى : قل لى هل تصلحهم كلماتك ؟

الحلاج : هل يصلحهم غضبك ؟
السجين الثاني : غضبي لا يفي أن يصلح بل أن يستأصل

هنا في هذا الحوار صراع بين الكلمة والسيف بين الحق والقدرة بين الحكمة والفعل .

إن الحب هو حوار ذهني بين مدى الاختلاف بين وجهتي نظر اثنين من نفس الطراز إلا أن أحدهما سلبي وهو الحلاج (الحب) والآخر إيجابي وهو السجين الثاني .

إن عبد الصبور هو الحلاج (الحب) وهو في نفس الوقت السجين الثاني
الدهري إلا أنه أخرج هذين المثلين الحلاج والسجين الثاني ليُشاهد تصادمهما
الفكري أمامه ويتناش أسلوب كل منهما في مواجهة هسف العصر الأسود وينعاز
عبد الصبور مرغما - تحت وطأة سلطة عصره الباطشة - إلى جانب سلبية الحلاج
في تحقيق العدالة بالكلمات وهذا هو ما جعله يصور الحلاج با كيا حائرا صاغرا .
وبكاء الحلاج هنا - كما يخيّل إلى - هو بكاء المغتاض الذي يبغي تحقيق أمر ما
ولكنه يقهر بفعل السلطة المهارّة هل أن ينحاز إلى طريق الاستكانة فيصاب
بنفصة في حلقه ويأخذ في ترديد هذه الكلمات :

هل أرفع صوتي

أم أرفع سيفي

ماذا أختار ؟

ماذا أختار ؟

لعل في هذا الحرار السابق نوعا من الإحباط الذى يؤدي إلى القبول بأن
الحلاج قد أصيب في السجن بحالة إرتداد غير مبررة دراميا حين يحدد له زميله
الشجين الثانى عن ضرورة استئصال الأثرار فيقول له الحلاج :-

... بم تعرفهم ؟

ويرد السجين الثانى

... بتعرفهم -

ويرد السجين الثانى هذا يشبه رد الحلاج على الشبل ، حين سأله :

... ما الشر ؟

فقال :-

... جوع الجوعى ... فقر الفقراء

بل إن ما يؤكد حالة الارتداد هذه قول الحلاج :-

... يا ولدى

المر دفين مظلوم تحت الثوب

لا يعرفه إلا من يبصر ما في القلب

نحن هنا بضمة مخلوقات في ركن من أركان الدنيا

أننا أا هذا حارسنا ذو السوط المتدل من

خاصرته

من فئنا الذير ومن فئنا الخير ؟

من فئنا أأصله سيفك أو يهفيه ويستبقيه ؟

... . وهب السيف بغير يمينك

... يميني أو يمين الحارس

فمضى زفره أو نطقه ؟

ولكننا نرى - في حالة الارتداد الظاهرية السابقة - معنى من معاني الحيرة الذي يبدو لأول وهلة وكأنه انكسار في شخصية العلاج الدرامية وهذه الحيرة سببها الحقيقي الخفى هو خوف العلاج من مجابهة السلطة بالسيف كما يبين في رده على السجين الثانى حين يسأله هذا الأخير :-

... لماذا لا تجعل من كلماتك نور طريقه ؟ (أى هادية لطريق السيف)

فيرد العلاج : (ص ١٢٢ ، ص ١٢٤)

كلماتي غنت للسيف ، فوقع ضرباته
أصداء مقاطعها أرجع فواصلها وقوافيها
ما بين الحرف الساكن والحرف الساكن

تهوى رأس كانت تتحرك
بتمزق قلب في روعة تشبيه

وذراع تقطع في موسيقى سجمة

ما أشقاني ، حداثه ، ما أشقاني

كلماتي قد قتلت

انظر إلى قول العلاج هنا : تهوى رأس كانت تتحرك ، بتمزق قلب في روعة تشبيه ، وذراع تقطع في موسيقى سجمة .

إن القتل والتشكيل هما ما يخيف الحلاج (فلأدركت أني أهد خوفى وكان
لهمى خوفى ص ١٧٥) من اتباع طريق الثورة الايجابية القسرية ضد السلطة
الباطنة التي ترصد كل قائل كلمة - ق تجعل الناس يتحرزون من أى نقد يوجه
للسلطة كما يقول الواعظ والمائل من يتحرز في كلامه ، لا يعرض بالسوء
لنظام ... أو وضع أو قانون ... أو حاكم ، سلطة تجعلنا كما يقول الفيل
و نغص بمحربنا ، ونشاك بمطعمنا نتنفس أبشع رائحة مصاعبة من رجم
حلق المرق .

المرق الاحياء المقتران القتل (ص ٤٠)

ثم انظر متى إلى ما يريد عبد الصبور أن يقوله ولكنه يتحرز فيضمه على
لسان الفيل وصفا فاضحا لتلك السلطة

الفيل : الكذاب الخوانين ، لصوم الاطفال ، ومنتهكى

الحرمات وتجار الدم

وزناة الليل وقوادى القرباء

جباة يورت المال

ومرابى الاسواق وبياعى الخمر (٤٠)

أظن أننا يمكن أن نوافق عبد الصبور ومعه حلاجه (أو حقه الباطن) بأنه
موفق الحكيم في دودة الرعى ،^(١) في أن سلطة كان هذا شأنها ، من ذلك

(١) ... إن اجراءات حذيفة قد اتخذت لمنع تكوين رأى عام حر يناقش
ويعارض ، وإنها الرقابة المشددة على كل ما ينشر وينداع ثم الاعتقالات لمن

الأمر الذي يمكنه مجاوبتها ؟ إنها لابد أن تكبت الجوانب الثورية الحق في أمثال العلاج من مثقفينا الثوريين (أمثال السجين الثاني) وتجعل العلاج بقول:

العلاج : د من عجزى يقطر دمعى ، (ص ١٢٥)

وهل نسينا ما سبق أن نبهنا اليه في حاشيته ص رقم (٤٠٥) حين قلنا لا تنس
جملة العلاج ، الإنسان المقهور الموضع ، كي نستكشف الهدف السياسى الباطنى
الذى من أجله كسر عبد الصبور شخصية العلاج (أو كسر نفسه) وأظهرها
— وكأنها هاجزة أمام السلطة — وجعلها تقول (ص ١٢٦)

هل أرفع صوتى

أم أرفع سبنى (*)

ماذا أخشى

ماذا أختر

وفي لحظة عجز العلاج عن الاختيار يدخل الحارس يطلبه للشول أمام المحكمة،
ويتهج العلاج فقد اختار له الله (ص ١٤١)

يشبه في رأيه المخالف مع ألوان من التعذيب بلغت فظاعتها مبلغ الأساطير ...
وما من كلمة حرة واحدة لا يريد لها العاكم يمكن أن تخرج من الصدور ، والا
دخل صاحبها السجن (أنظر هودة الروعى / أرفيق الحكيم / ص ٧٤ ، ٧٥)

(*) عبد الصبور ليس أول ما تناول هذه القضية الإجتماعية (القانون
والسيف) بأسلوب حوارى ذهنى بل سبقه توفيق الحكيم في « السلطان الحائر » ،
سنة ١٩٥٩ ولما هودة في المسرح الفكرى الرمزي — وأنظر مجلة الطليعة العدد
الخامس / السنة السابعة / مايو سنة ١٩٧١ ص ٦٢ ، ٦٣ .

وبأى المنظر الثانى والاخير فى المسرحية وهو منظر المحكمة . وكما اعتمد صلاح عبد الصبور على التاريخ فى اختيار شخصياته الرئيسية ، التقط من صفحات التاريخ قاضيين من قضاة المحكمة : رئيسها أبو عمر الحمادى ، ثم القاضى الشافعى ابن سريج . ويذكر لنا التاريخ أن الاول منها كان معروفا بمالائه للحكام ، والسير فى ركايبهم ،^(١) أما الثانى فقاض منصف يرفض أن يكون موالجدا للصوفى سببا فى الحكم بتكفيره ، وهو الذى قال من العلاج إنه « رجل حافظ للقرآن ، عالم به ، ماهر فى الفقه ، عالم بالأحاديث والأخبار والسنة ، صائم الدهر قائم الليل ، يعظ ويبكى ويتكلم بكلام لا أفهمه فلا أحكم بكفره »^(٢) .

ومرة أخرى يعرض صلاح عبد الصبور من خلال المحاكمة صورة للمصر حيث نرى مهزلة قضاة تحول لغة الشرع بين أيديهم إلى الأهيب والغاز باطنها الفحش ، بل إن مهزلة القاضى لتعظم عند صاحب الأمر إذا استطاع هذا القاضى أن يحسن التفاهة لاويا أهنة النصوص لمرضاة مولاه^(٣) .

(١) أنظر « المنحنى الشخصى فى حياة العلاج » ، ما سينيون ، ٨٠ .

(٢) أخبار العلاج / نشر وتحقيق لـ ما سينيون وب كراوس ص ١٠٦ ، ١٠٧ .

(٣) يقول ابن سليمان القاضى الأمامة تأكيذا لقولى عن تقرب القضاة إلى ولي الأمر بأحاديثهم الخمسية التافهة :

ما أمتع أسمارك يا مولانا
ليس غريبا أن يؤمرك الخلفاء أنيسا
ويقربك الوزراء جليسا
ويكون لك رأى المسموع
(المسرحية ص ١٥٤)

أما عن تلك الألفاظ التي باطنها الفحش فنجدها في مثل قول أبي عمر الحادي
(ص ١٤٨)

أبو عمر : ما أجدى ما يطعن من طعن عن الطعن

وتفسيره هذه « الطعان » لابن سليمان القاضي الأعمى بقوله (ص ١٥٢)
أبو عمر : الطعن الأول معناها طعن الأضراس
تتك تتك تتك

أما طعن الثانية فمعناها أوغل في العسر

اه اه اه

أما الطعن الثالثة فمعناها طعن الانحياز

شككك شككك شككك

وعن لي أئمة النصارى الذي يرضى ولاية الأمر فيظهر في تأويل أبي عمر
لأقوال الحلاج في المحسنة (ص ١٨٨ ، ١٨٩)
أبو عمر : هذا أمر لا يسكت عنه
هذا الشيخ يقول :

الإنسان شقى في ملكة الله

معنى هذا أن الأمة شقى في ظل خلافة مولانا

ويقول :

إن الفقر يعربد في الطرقات

معنى هذا أن الأمة لا تجد الأفوات

ويقول :

لكن الكلمة لا تفتح قلبا مقفولا برتاج ذهبي

يعنى الامراء وأهل الجاه
وتؤدى هذه الالفاظ المشبهة

بالفقراء إلى نيل الطاعة

ولزوم الفتنة

ولهذا أحكم سرتاجا بادانته وعقابه

ما ظننا بمثل هذه المحكمة أن تفعل بالحلاج ؟ إن كل شيء كان مديرا بدقة
لإدانة الحلاج والحكم بقتله حتى شهود الزور مجتمعون بالباب (يقول لنا
ماسينيون إنهم بلغوا أربعة وثمانين شاهدا) ومدة المحكمة في اللعب بالقانون
وفق أهواء السلطة حتى يأتيها خطاب من وزير القصر يحكم الخدمة فيعلن أن
الخليفة قد عفا عن الحلاج من أجل التهمة التي تمس الدولة ، ولكن ماذا عن
التهمة التي تمس حقوق الله ؟ (ص ١٩٢)

أبو عمر : قالوا لي قد يعفو عن يجرم في حقه

لكن لا يعفو عن يجرم في حق الله

ويكشف ابن سريج هذه الخدمة ويهب في وجه القضاء صنائع السلطة
(ص ١٩٢)

ابن سريج : بل هذا مكر عاذع

فقد أحكمتم حبل الموت

لكن خفتم أن نحيًا ذكره

فأردتم أن تمحوها

بل خفتم من خط العامة من أسمع أصواتهم

من هذا المجلس

فأردتم أن تعطوه لهم مسفوك الدم

مسفوك السمعة والاسم^(١)

ويعطى ابن مريج ظهره لهؤلاء الأذئاب الملاحين بكلمات الشرع في غير ما حق تاركاً مثل هذا المجلس المخصوص وبالظلم راضياً أن يكون من حق الإنسان أن يبحث كيفية إيمان الإنسان .

وتستمر محاكمة العلاج الملائقة بفعل هؤلاء الذين حولهم العصر الأسود إلى سوط عذاب في يد السلطة ينفذون مآربها الجائرة .

إلا أن عبد الصبور يجتهد — كرائده عبد الرحمن العرقاوى — في دفع العلاج مع ارتفاع حرارة الشاعرية إلى أن يمزج رؤيته الصوفية بدوره الاجتماعى السياسى في تعرية ذلك الحكم الذى يقوده سلطان فاسد (ص ١٧٩)

العلاج : لا يفسد أمر العامة إلا السلطان الفاسد

يستعبدون ويجهلونهم

برأ الله الدنيا أحكاماً ونظاماً

فلماذا اضطرب ، واختل الأحكام ؟

(١) أنظر ، حرب ٦٧ / ٧٣ ، دراسة مقارنة . دكتور أحمد شلبى ص ٤٣

فما يختص بما يشابه هذا الموقف

خلق الانسان على صورته في احسن تقويم

فلماذا رد إلى درك الانعام ؟

أليس كلام العلاج هنا صورة مكبوتة مهذبة لنفس كلام القاضي مجير في الفتي
مهران . . . سلطان اليوم ... قاصم ظهري .. قاتل أولادى ... ؟!

ولكن العلاج يعلم أنه يجاهد عسراً فيه : الشرطة والوالى والسلطان يسوسون
أمور الامة (ص ١٦١) وفيه : خوف المنون ، وخوف الحياة ، وخوف القدر
(ص ١٧٤) وفيه : الفقر يعربد في الطرقات ، (ص ١٨٤) .

وفيه لا يمكن فتح باب الظالم ذى الرتاج الذهبى بكلمات إنسانية فإذا يفعل ؟
ماذا يصنع ؟

يجيبنا ضمير عبد الصبور (العلاج) . ص ١٨٥ ، ١٨٦

... لا أملك إلا أن اتحدث

وانتقل كلماتي الريح السواحه

ولا أبتها في الأوراق شهادة إنسان عن أهل الروية

فأمل فؤادا ظمأنا من أفئدة وجوه الامة

يستعذب هذه الكلمات (*)

(*) وخلود الفكرة أو جوهر الحقيقة رغم زوال جسم صاحبها هو ما أراده
لويس هوض بمسرحيته : الراهب ، ذلك أن أبا نوفر يمثل في هذه المسرحية
جسد مصر بينما : مارييتا ، الراقصة تصور روح مصر وتمضى أحداث المسرحية =

فيخوض بها في الطرقات

يرعاها إن ولي الأمر

ويرفق بين القدرة والفكرة

ويزواج بين الحكمة والفعل

ذلك وصية حلاج عبد الصبور بإبقائها من فوق صليب الموت مضجعا بجسماته
كى تبقى كلمات الكلمة التي كانت في البدء والتي رأى لها عبد الصبور أن تكون
في الحتام ليتركها — كبا حنين — حيارى : متسائلين أين المأساة العلاجية
التي حاول عبد الصبور رسمها ؟ هل هي حقيقة كما ذكرها عبد الصبور في التذييل
المنشور بنهاية مسرحيته من أنها الحيرة بين حكشف الحقيقة والمثى بها بين
الناس فيفضض صاحب الحقيقة وبين كتمانها في نفسه شأن الصوفية ؟ أم هي شيء
آخر لم يفصح عنه عبد الصبور في هذا التذييل وترك لنا أن نتقّب عنه بين ثنايا
مسرحيته ؟

= لنوحى لنا بأنه إذا أريد الأبقاء على روح مصر (مارتا) فطينا أن نسلم
جسمها (أبا توفّر) إلى جلاديه السياسيين (أنظر تجارب في الأدب والنقد
د . شكرى محمد هياض ص ٨٩ إلى ٩١ / دار الكتاب العربى للطباعة والنشر
سنة ١٩٦٧)

هذا ومسرحية الراهب سياسية المضمون بالدرجة الأولى وإذا أردت شاهدا
هل أنها تعكس أوضاعنا السياسية في الوقت الذي صدرت فيه (سنة ١٩٦١)
يقول دأبا توفّر، بطل المسرحية لاريوس : قلت اهدأ يا فتى — لحكمة
خلق الله العر لحكمة ترك إبليس يعبك في الوجود... أنعرف بماذا أجاب ؟
قال : إذن هو يلعب بنا... إذن نحن دمي نتحرك على مسرحه وهو يحرك
الخيط (مسرحية الراهب / د . لويس عوض ص ٥٤ دار ابيوس للنشر) — فن
هو ذلك الذي كان يحركنا في ذلك الوقت في مصر كالدمى ؟ سنة ١٩٦١ ؟

إنه لا شيء أقدر على كشف دخيلة العمل المسرحي إلا بالرجوع إلى فوهية الصراع في المسرحية والوقوف على وظائفه في توليد الحركة الدرامية على المسرح سواء أكانت حركة خارجية بين الشخصيات أم حركة داخلية تجري داخل النفوس .

والواقع أننا نرى في هذه المسرحية (صراعا بين الحلاج والشبل من ناحية حول الكلمة والفعل ، ثم صراعا آخر بين الحلاج والسجين الثاني حول الكلمة والفعل أيضا وأخيرا هناك صراع بين الحلاج والحكمة حول الكلمة والفعل)^(١).

فالكلمة عند الحلاج أو الحقيقة ليست شيئا ، كثرما عن عامة الناس بل يجب اطلاع الشعب عليه حتى تكون الكلمة حقيقة إيجابية بينما الشبل يعلم هذه الحقيقة ويمسك بشاقتها ويريد أن يأكل العيش بالجن فيمتنع عن كشفها لأنه لو كشفها ، لكان الآن مصلوبا إلى جانب الحلاج .

والكلمة عند الحلاج - بعد سيطرة الإحباط على نفسه لحظة في مجابهة السجين الثاني في السجن - هي إحياء العميان للون بالكلمات بينما السجين يرى أن الاستئصال للشر هو الوسيلة الإيجابية .

والكلمة عند الحلاج - بعد سيطرة الخوف على نفسه لحظة محاكمته ومجابهة الموت - هي أن يوفق الحاكم بين القدرة والحكمة ويزاوج بين الحكمة والفعل وذلك بعد استخدام الفكر لإذلال الروح بينما الحكمة تنقسم على نفسها في قبول هذه الحقيقة

(١) الوجه والفنّاع في مسرحنا العربي للمعاصر - محمود أمين العالم ص ٢٦٤ .

فينصرف ابن سريج لاثراء القضاء ويحكم ابن عمرو بأن حديث العلاج هذا من
الفقر هو قناع يخفى كفره .

ولعل القارىء قد تامل وتبلبل ففكره بين هذا التضارب في أشكال الصراع
التي بسطناها ولكنى أطمشه إلى أن نظرة مستقصية متعمقة كافية بتحديد نوعية
هذا الصراع الذى نحن بشأنه أنه الذى سبق الإشارة إليه في الباب الأول من هذا
البحث الصراع الإنسانى بين الكلمة والفعل بين الحرية والإلتزام وهنا تكن
مأساة العلاج .

والذى يدفعنا إلى تسمية هذا الصراع (بالصراع الإنسانى) هو أن الحب
يقف بالعلاج عن الاختيار إنه ضعفه الذى من أجله استحق أن يوقع به العقاب
لأنه يحب الناس ولا يستطيع - خوفا من السلطة - أن يرفع السيف لأنه يخشى أن
تراق الدماء فتقع بالكلمات^(١) التى كان يرجو لها أن تكون فعالة فخلق عبـد
الصبر السجين الثانى ليوضح كيف يمكن للكلمة أن تكون فعالة لكنه ~~حـكـمـ~~
شخصية العلاج تحت دافع الخوف وجعلها تساق إلى حتفها بسبب كلماتها حتى
يرضى السلطة بإبراد كل صاحب قوة حق ضد السلطة حتفه إن حدثته نفسه بنشر
مواقفاتها .

ولم يكن عبد الصبور بدعا في كسر شخصية العلاج بما يجعلها تبدو سليمة بل
أن تمسكوف الذى أخذ منه الفرقاوى شيئا من ذلك في الفنى مهران - كان يصور

(١) انظر د حياتى في العمر ، - صلاح عبد الصبور ص ١٢٠ حيث : ...
كانت مسرحيتى مأساة العلاج معبرة عن الإيمان العظيم الذى بقى لى نقيبا لا
تسويه شائبة ، وهو الإيمان بالكلمة .

مدى ما بلغت حياة الناس من الدقاء في المجتمع من خلال سلبية شخصياته ذاتها
 إذ أن (هذه السلبية ذات هدف بعيد إنها القطب الكهربي السالب الذي يكون
 مع الجمهور المتشاهد الشرارة الكهربائية وبهذا يشير فيهم الرغبة في التغيير) (١) .
 وأوضح دليل شعري غنائي في نظرنا سلبى الظاهر إيجابى الملاسة للجمهور
 - كما تحدثنا عن تيفيكوف - هو ذلك « للونولوج » على لسان العلاج (ضمير
 المتكلم المقهور) مصورا وحلته الصوفية مضمنا إياه نقده الاجتماعي السياسي
 بإسقاط مرم عبد الصبور الفكرية وما يشغل وجدانه (٢) حين يقول : -
 (من ص ١٧١ إلى ص ١٧٦)

العلاج: أنا راجل من غمار الموالى ، فقير الأرومة والمذبح
 فلا حسبي ينتمى للسماء ، ولا رفعتى لها ثروتي
 ولدت كآلاف من يولدون بآلاف أيام هذا الوجود

(١) انظر : « حيان في الشعر » - صلاح عبد الصبور ط . دار العودة -
 بيروت - الطبعة الأولى سنة ١٩٦٩ ص ١١٩ ، ١٢٠ حيث يقول : « ... أما
 القضية التي طرحها (يعني مأساة العلاج) فقد كانت قضية خلاصى الشخصى ،
 فقد كنت أعانى حسيرة مدمرة إزاء كثير من ظواهر عصرنا وكانت الأسئلة
 تزدهم في خاطري إزدحاما مضطربا ، وكنت أسأل نفس السؤال الذى سألته
 العلاج لنفسه : ماذا أفعل ؟ ... كان عذاب العلاج طرحا لعذاب المفكرين
 في معظم المجتمعات الحديثة ، وحيوتهم بين السيف والكلمة ، بعد أن يرفضوا أن
 يكون خلاصهم الشخصى باطراح مشكلات الكون والإنسان من كواهلهم هو
 غايتهم ، وبعد أن يؤثروا حل عبء الإنسانية عن كواهلهم .

(٢) انظر مجلة (الشعر) عدد خاص عن المسرح رقم العدد ٢١ السنة
 الرابعة أبريل سنة ١٩٦١ ص ٢٥

لأن فقيرا - بذات مساء سعى نحو حضن فقيره
 وأطفأ فيه مرارة أيامه القاسية
 نموت كألاف من يكبرون ، حين يقاؤون خبز الغموس
 ويسقون ماء المطر
 وتلقاهم صبية يافعين حرائى على الطرقات الحزينة
 فتعجب كيف نموا واستطالوا ، وشبت خظام
 وهذى الحياة ضئيلة
 تسكن في طرقات الحياة ، دخلت سراديبها للوحشات
 حجب بكفى طيب الظهيرة في الفلوات
 واشعلت عيني ، دليل ، أنيس في الظلمات
 وذريت عتلى ، وزيت المصاييح ، شمس النهار على
 صفحات الكتب
 لهنت وراء العلوم مئين ، ككتاب يشم روائح صيد
 فيقبها ، ثم يمتلئ حتى ينال سيلها إليها ، فيركض
 فيفض
 فلم يسعد العلم قلبي ، بل زادني حيرة راجفة
 بكيت لها وارتجفت
 وأحسست أنى وحيد ضئيل كقطرة طل
 كعبة رمل
 ومنكسر نعل ، خائف مرتعد
 فعلى ما قادنى قسط للمعرفة
 وهبنى هرفت تضاريس هذا الوجوه

فدائمه وقراء

ورؤياه وذراء

وتاريخ املاكه الاقدمين

وآثار املاكه المحدثين

فكيف يعرفان سر الوجود ، ومقصده ، مبتدا امره ،

متناه

لكي يرفع الحرف عنى ، خوف المنون ، وخوف

الحياة وخوف القدر

لكي اطمئن

سألت العيوخ ، فقيل

تقرب إلى الله ، صل ليرفع عنك الضلال صل لتسعد

وكنيت نسيب الصلاة ، فصليت لله رب المنون ، ورب الحياة ورب القدر

وكان وراء الخفاة يصفر في أعظمى وبرز كريح الفلا

وأنا ساجد راكم أعبد

فأدركت أنى أعبد خوفي ، لا الله

كنت به مفركا لا موحد

وكان إلهى خوفي

وصليت أطمع في جهته

ايخزال في مفتى خيال القصور ذوات القباب

واسمع وروسة الحل ، همس حرير الثياب

واحيست أنى أبيع صلاتى إلى الله

فلو أذننى صفة الصلوات لراد الثمن

وكنت به مشركا ، لا موحد
وكان الهى الطمع
وحير قلبى سؤال :
ترى قدر الشوك للكائنات
والا كيف أصلى له وحده
وأخلى فؤادى بما هداه
لكى أنزع الحرف عن خاطرى
لكى أطمئن

هذه المماناة وتلك الأفكار التى قالها العلاج فى ذلك المونولوج هى مما يشغل
د صلاح عبد الصبور ، فى أدبه ، ومما يعبر عنه فى شعره الغنائى (١) الذى نشره
فى درأويته فحيرة الفنان بين الفكر والفعل ومغامرات المتصوفة فى عالم الروح ،
وموقف الفنان من السلطة ، وعذابه بين الواقع والمثال ، كل هذه أفكار نجد
ترديدا لها فى شعر صلاح عبد الصبور الغنائى كما نجد مثالا لذلك فى قصيدته
« مذكرات الصوفى بشر الحافى » التى يقول فيها :
« تظل حقيقة فى القلب ترجمه وتضنيه
ولو جفت بحار القول لم يبحر بها خاطر

(١) انظر : « حسياتى فى الشعر » صلاح عبد الصبور ص ١١٩ حيث
يقول : « ... ألفى المسرحية (مأساة العلاج » قضية دور الفنان فى المجتمع ،
وكانت إجابة العلاج هى أن يتكلم ويحدث فليس العلاج عندى صوفيا فحسب ،
ولكنه شاعر أيضا ، والتجربة الصوفية والتجربة الفنية تذبذبان من منبع واحد
وللتبيان هند نفس الغاية ، وهى العودة بالكون إلى صفائه وإنسجابه بعد أن
ينحوض غمار التجربة . »

ولم ينشر شراع الظن فوق مياها ملاح
وذلك أن ما نلقاه لا نبغيه
وما نبغيه لا نلقاه

وعبد الصبور يتحدث عن القوى والفعل معلنا أن الفنان يكفيه أن يقول
لأن الريح إن نقلت فقد فعلت ، وذلك في قصيدته الطويلة : « أقول لكم ، :

... أقول لكم :

بأن الفعل والقول جناحان طليان
وأن القلب إن غمغم
وأن الخلق إن مهمم
وأن الريح إن نقلت
فقد فعلت ، فقد فعلت (١).

بل إنه يجد أبحاثنا من قصيدة هذه « أقول لكم ، صالحة لأن يسدا بها
نشيد الحلاج حيث نزل إلى الناس :

إلى إلى يا غرباء ، يا فقراء يا مرضى
كسرى القلب والأعضاء قد أنزلت مائدتي
إلى إلى (٢).

(١) ديوان « أقول لكم » ، صلاح عبد الصبور - الطبعة الرابعة من ٧٣ -
دار العودة - بيروت سنة ١٩٧٢

(٢) نفس الديوان السابق ص ٧٣ .

إن ما يورقه - كثنقف مهور يرى اليون شاسدا بين القول والفعل لدى السلطة
- يجعله يخفى على الناس ضياع ما وهبهم الله من انسانية على أيدي شواذم
سلطوية لا انسانية فأخذ يدعو الناس في أشعاره السالفة والتي تمتد لمسافة
الحلاج امتدادا لها - أن يقبلوا ويحيطوا به - إلى إلى يا غرباء ، يا فقراء يا مرضى
... و حتى يصرم بواقعهم الاجتماعي السياسي المظلم لأن القضية قضيتهم ولأن
المهولة الانسانية الدامية هم وفردما أن تفرهرا بكلمة الحق فتستكون نهاية علاجية

ولا يظن أحد أن المرح منذ اليونان كان بعيدا عن مناقشة قضايا المجتمع
ذلك أنه بوسعك أن تستمتع بما شئت من نمار الفن وحدك (أماخيرة المرح
في جوهرها خبرة جماعية ، هكذا هي منذ حمل المواطنين في أثينا سلال طعامهم
وشراهم - قبل ما يقرب من ستة وعشرين قرنا - وأحاطوا بالاوركسترا القديمة
يحتفلون بأوجه النماء والخصوبة والبهجة في حياتهم ، ويعرفون شيئا جديا يقوله
لهم ، هؤلاء الذين يعرفون كل شيء ، عن القدر أو الآلهة أو انفسهم أو
الناس) (١) .

فاذا أمكننا أن نعلم بذلك الحقيقة عن وظيفة المسرح اجتماعيا منذ أنشأ
اليونان ، سرحياتهم فان هذا يشجعنا على المصارحة بأن عبد الصبور قد حاول
الاجوء إلى ما يقارب دور الجوقة في التراجيديا اليونانية حين صور الحلاج
مصلوبا وقد ترافد على مكان صلبه جماعات من العامة والمتصوفة والفقراء الذين
يعاقبون على المشهد شأن الجوقة في التراجيديا اليونانية .

وهو نفسه (أي عبد الصبور) يعترف في كتابه حياتي في العصر بأنه رغم

(١) أنظر مجلة ، الطليعة ، / العدد الخامس السنة السابعة مايو سنة ١٩٧١

ازدحام الحياة المسرحية بأنواع التجديدات مثل تجديدات العبيد وتجديدات بريخت... إلا أنه أثر (أكثر الأشكال تقليدية . وذلك هو شكل التراجيديا اليونانية) .

بطل وسقطته هذه هي مسرحيتي ، والسقطة سقطة تراجيدية كما فهمتها من أرسطو ، نتيجة لخطأ لم يتركبه البطل ، ولكنه في تركيبه . وباعث الخطأ هو الغرور وعدم التوسط .

وسقطة العلاج هي مشهد البوح بملائته الخبيثة بالله وباعته هو الودع بما نال ، وهو حين ارتكب هذه السقطة أباح للناس دمه ، بل وأباح لله دمه إذ أفنى من الصخرة فسقطت مروه أمام الله .

وماك الله يا ولدي ، لماذا تستثير شعبي
وتجعلنى أبوج بسر ما أعطى
ألا تعلم أن العشق سر بين محبوبين
هو النجوى التي إن أعلت سقطت مروتنا
لأننا حينما جاد لنا المحبوب بالوصل تمنعنا
دخلنا السر ، أطمعنا أشربنا
وراقصنا وأرقصنا ، وغنينا وغنينا
وكوشفنا وكاشفنا وهو مدنا وهامدنا
فلما أقبل الصباح تفرقنا
تعاهدنا بأن أكنم حتى أنطوى في القبر^(١)

(١) حياتي في الشعر / صلاح عبد الصبور ص ١١٨ ، ١١٩ .

هذا ما يقوله عبد الصبور عن القالب المسرحي لمسألة العلاج حيث صوب
فضايه الذهنية الاجتماعية والسياسية .

فإلى أى مدى وفق في تحقيق الشكل التراجيدي لمسرحيته ؟ وأظن أن ذلك
ينخفض مايساورنا منذ بداية حديثي عن هذه المسرحية حينما قلت بأن عبد الصبور
يعود إلى نوع التراجيديا الصافي عند اليونان في مسألة العلاج .

« فالهمارشيا ، أو السقطة التراجيديا للبطل لم نحس نحن بمراحل تدرجها
عند العلاج لأن عبد الصبور - على سبيل المثال - جعل الشبل في أول المسرحية
يجهض مراحل انزلاق البطل وتحوله إلى المأوية التراجيدية كما أنبأنا بذلك
أرسطو حين قال لنا إن العلاج لم يمت بخطأ ارتكبه وإنما مات شهيدا لأنه
كان الصوت الأروحد في تلك البرية الموحشة إذ مات شهيدا لأن الناس تخلوا
عنه .

الشبل - يا صاحبي وحبيبي
أو لم تنك من العالمين
فما أتيت
قد كنت عطرا نائما في وردته
لم انكبت
ودرة مكشوفة في بحرما
لم انكشفت

فصلاح عبد الصبور لم يعمق احساسنا بتلك المراحل في تطور أزمة البطل
حتى يمكن أن تصل المسرحية إلى أزمة أو ذروة وتحتاج إلى حل لأنه لم يعرض

علينا عرضاً درامياً صاعداً ما في الطريق الصوفي من طقوس وأصول تجعلنا نحس بأن الافناء خطيئة كبرى تماثل خطيئة قتل أوديب لآبيه وبنائه بأمه مع ما بين الأمرين من تطور بين مرحلتى الغموض والانكشاف التدريجى لحقيقة الموقف التراجيدى أو كما يسميه أرسطو بين مرحلتى السعادة والشقاء كان على الشاعر المسرحى عبد الصبور أن يقدم لنا طبيعة الطريق الصوفى - لا كلاماً شعرياً وإنما مواقف درامية - وما يكتنفه من جهاد وآلام وطبيعة النظام الصوفى الذى يقوم على فكرة الراتب أو المقامات كما كان عليه أن يقدم لنا النزعات الاجتماعية والتيارات الفكرية المتضاربة فى عصره والتي وصلت إلى حد الثورات والمؤامرات فبذلك كان يمكن للتراجيديا فى شخصية العلاج أن تتطرح وتبين ولم نكن نحس بأن العلاج الذى أمامنا قد فرض عليه أن يكون حلاجاً مصرياً شأنه كشأن أى تاجر اجتماعى وهو هدف صلاح الحقيقى - كما سبق لى أن قلت - من وراء عرضه لهذه الشخصية المثقفة المتهمة - ورة (شخصية العلاج) .

بل إن مشهد المحاكمة الأخير يؤكد صحة ما أفردته من فرض مفاهيم ثورية معاصرة على شخصية العلاج تخرج هذه المسرحية من عداد التراجيديا اليونانية إلى نوع آخر أشبه بالمسرح التسجيلى أو البرخنى أو مسرح المواجهة لأن العلاج إذا كان قد أخطأ - كصوفى - بإفشاء السر فان غريمه هو الله أو جماعة الصوفية وليس قضاة الشرع أو أدوات السلطة (ولو قدم لنا الشاعر عبد الصبور جماعة القضاة - وكلهم سنيون - باعتبارهم غمماً لهذا البطل المتصرف ذى النزعة الطبيعية والأفكار المعنوية لكان هناك وجه لقيام صراع بينهم وبينه) (١) .

وما كان الأمر ليبدو - كما هو حادث الآن - وكأن هذه المحاكمة إن هي إلا انتقام السلطة من مثقف مقهور عصرى يغرى الفقراء بالنورة وهو ما جعل هبد الصبور لا يحسن جدل الأحداث الدرامية التراجيدية قدر إجادته إستيعاء بعض مواقف ومفاهيم شاعره الأمثل ت س إليوت في مسرحية Murder In The Cathedral كما أثبت في بداية حديثى عن هذه المسرحية .

ولعلك تسألنى ما دليلك على ما تدعيه من هذا التأثير ؟

فن حيث بعض المواقف

لو رجعنا إلى نص مسرحية د إليوت ، د جريمة قتل في الكاتدرائية ، (١)
ص ١١ - لرأينا المسرحية تفتتح د بكورس ، من الفقراء يقولون (٢) : -
لنا نحن الفقراء من نساء . كانتربزى يا لها من مصيبة

... ..

لنا - وليس هناك من أمان في الكاتدرائية - بعض استعمار لحدث

Murder In The Cathedral T.S. Elliot Fourth. Edition, (١)
1938, Lorder.

For us, the poor, the poor women of Canterbury [what (٢)
tribulation?.

For us, and there is no safety in the cathedral, Some Presage
of an act

Which our eyes are compelled to witness, has forced our fest.

Towards the cathedral, We are forced to bear witness.

We have suffered various oppression

But mostly we are left to our own devices.

حيث أجبرت هيوتنا على للمشاهدة ولهذا دئمت أقدامنا
ناحية الكاندرائية - وأجبرنا على تحمل المشاهدة

وتقول نفس المجموعة ص ١٢

... لقد تعرضنا لضغوط كثيرة
ولكننا تركنا أكثر لرغبتنا

ألا نجد مشابهة في شكل الموقف المسرحي وفي مضمون العبارات السابقة عند
إليوت في مسرحية « مأساة الحلاج » لعبد الصبور في ص ١٥ :-

صفونا صفا صفا
قالوا صبحوا زنديق كافر
قالوا : صبحوا فليقتل إنا نحمل دمه في رقبتنا

ثم في نهاية المسرحية ص ٢٠٤

... فامضوا ، قولوا للعامة
العامة قد حاكمت الحلاج

وفي ص ١٢ من مسرحية « جريمة قتل في الكاندرائية » كمثال لبعض المفاهيم
يقول إليوت على لسان « الكورس » (١)

Destiny waits in the hand of God, not in the hands (١)
statesman.

I see nothing quite conclusive in the art of temporal government.
But violence, duplicity and frequent malversation.

... القدر معلق بين يدي الإله وليس بين يدي الحاكم

وما يعنابه هذه العبارة السابقة قول أبو عمرو ص ١٥٧ ، ورد الحلاج عليه
ص ١٥٦ من مأساة الحلاج : -

أبو عمر : قد ثبت في كف خليفنا الصالح - أبقاه الله -
ميزان العدل وسيفه

الحلاج : لا يجتمعان بكف واحدة يا سيد

وفي صفحة ١٤ من مسرحية إليوت نجد القسيس الثالث يتحدث عن الصراع
على السلطة بما فيها من فساد ونفاق وأن كلا من القوى والضعيف لديهما نزوة
تكاد تبلغ حد القانون وهي الإمساك بالسلطة مع الاحتفاظ بها والأكثر بقاء في
منصب السلطة هو من يتعادل على جمع الآخرين وحقد هم يدينا الأضعف هو
الذي يأنهم ويقضى عليه (١) .

ولمنا لو استقرأنا مسرحية مأساة الحلاج ، - كما سبق لي أن عرضتها خلال
تحليلي لها - لتبيننا أنها تتحدث عن فساد السلطة وكيف تدير الاحاييل لكل من
يحاول أن يكسب منها ، من أجل استبقاء السلطة في يدها دون أن يزورها
منزعج ، هذا المعنى في أسلوب المحافظة على السلطة هو ما يكاد يجمعه إليوت ،

The strong man strongly and the weak man by caprice. (١)
They have but one jaw, to seize the power and keeke it, And the
steadfast can manipulate the greed and lust of others,

The feeble is devoured by his own

في أليائه السابعة من مسرحيته وهو نفسه ما تحول بالحوار عند عبد الصبور إلى
ما يقبه القضايا الذهنية حين يتحدث عن :

العدل

... العدل حوار لا يتوقف
بين السلطان وسلطانه (ص ١٦)

والقوة

... السيف إذا حلت مقبضه كف عياء أصبح موتا أهمي (ص ١٢٢)

والسلطان الفاسد

... لا يفسد أمر العامة إلا السلطان الفاسد
يستعبدهم ويجهوهم (ص ١٧٩)

والقهر

الفقر هو القهر

الفقر هو استخدام الفقر لإذلال الروح (ص ١٨٦)

وغير ذلك من مفاصد اجتماعية وسياسية أخرى وهو ما يقترب بحوار هذه
المسرحية إلى أن تكون كإحدى مسرحيات المواجهة القسجيلية أو البرختية التي
ما بناها عند ديتيربروك « بحوار ما ذى القضايا الفكرية للصوب في شعر يتمتع
بالكثير من الصفات الغنائية التي أمسكت بتلابيب شرائنا المسرحيين (أهاطه -

الشرقاوى - عبد الصبور) تأثرا بشرقى بل أن أقوى معمدين في هذه المسرحية
تتجسم فيها الناحية العسكرية في المضمون الغنائى في الشكل هو موقف السجين
الثانى في مراجعة العلاج في مورولوج السجين الثانى الدرامى (وهو القسم الإيجابى
في المثقف) وموقف العلاج أمام المحكمة ومورولوجه عن الفقر والعدل والسلطان
الظالم (وهو القسم السلبى في المثقف) بحيث لو ضممنا هذين المورولوجين على
بعضها لكونا قصيدة غنائية ذات مضمون فكرى لا نثر على مثلها إلا عند كاتبنا
ذى القضايا الذمينة والشكل الغنائى توفيق الحكيم .

وهذا عين السبب الذى من أجله ارتأينا تأجيل الكلام عن بقية مسرحيات
عبد الصبور الشعرية لأنها تكاد تكون مسرحيات رمزية ذات حوار شاعرى
يتناقص فيه وضعنا السياقى والاجتهادى مما يدخل في الباب التالى (المسرح الفكرى
الرمزى) .

ولا ينبغي عن باتنا أن تأثير عنصر المخالطة بالآداب الأوروبية هو ما دفعنا
إلى المقارنة بين بعض أفكار اليوت وأفكار عبد الصبور وليس العنصر الكوميدي
الذى ورثناه عن بدايات مسرحنا القديم - بعيد عن مسرحيتنا هذه فنشهد
الأعضاء بتفاهة ما يتداولون فيه ينشئ من روح الفكاهة التى لم تغب عن عبد الصبور
رغم إمتلاء نفسه بهم عظيم وكذلك مثل تلك الفقرة من الحوار بين القاضى
(أبى عمرو) والعلاج ص ١٨٠ ، ص ١٨١ حين يتساءل د أبو عمرو ، ساخرا
من العلاج :-

أبو عمرو : هل تزعم أنك قارقت الدنيا وشواغلها ؟

الحلاج : ها أنذا في الدنيا بأسيد
أشغل نفسي بالرد على أسئلتك

فكلمة « الدنيا » هنا في كلام الحلاج تشير فينا معاني السخرية من أمثال هذا
القاضي الجائر الإمامة للسلطة « أبي عمرو » فنضحك بمرارة

النتائج

واعتقد الآن بعد هذا العرض أن من حق البحث علينا ، إيجاز النتائج التي
تكشفت لنا خلال تقريرنا لمسرحنا المصري منذ بداياته عند شوقي حتى عهد
الصبور في الحقائق الآتية :

أولا - سيطرت النزعة الغنائية بشكل مستفيض عند شوقي في مسرحه بسبب
شروع المسرح الغنائي آنذاك من ناحية ، وثبيت الشعور بالقومية المصرية من
ناحية أخرى ، ولقد حاول شوقي علاج هذا الأمر (الغنائي) - الذي هذه
النقاد خلافاً لبناء الدرامى - بالاعتماد على عنصرى الحكى والوصف فمجرد
أن يوجه همه لتعميق الصراع وبلورة الحدث المسرحى عما انعكس بدوره على
شخص المسرحية فبدت وكأنها تسيرها العفوية العارضة لا العبقرية الفنية
الدرامية المريدة مما كاد أن يطبعها بملس مسطح .

على أن هذا العيب الدرامى قد أخذ مع إستحصاء خبرته المسرحية -
يقل بازدياد مرونة الحوار وقصر الأوزان وتناوله لتصوير الصراع النفسى
للشخصيات المحلية كالست هدى ، من خلال حوادث ناجمة عن تطور الموضوع
مع إبراد صور من المفاجآت والتحويلات وملاحم من التهم الممتد إليه خلال
خبرته بالكوميديا الشعبية المصرية ، وتأثره - خاصة في مسرحياته القومية
الأولى - بالمسرح الكلاسيكى الفرنسى ممزجا بالرومانسية الفيكتيرية .

ثانيا - تابع عزيز أباطه شوقي في بناء مسرحه على الطابع الغنائى - حيث
حدد الكثير من المواقف الغنائية القومية - مما أدى إلى عدم مراعاته للواقع
النفس الداخلى لمخروجه المسرحية وذلك لتوجيهه نهائى للحوادث المادية

الخارجية ثم لاتقاء الألفاظ الجلودية البعيدة عن الانسياب الحرارى المسرحى فانتهى به الأمر إلى عدم إنتظام الحكمة المسرحية .

إلا أنما مع ذلك نحمد له جرأة التناول والإفصاح عن الواقع السياسى خاصة فى مسرحياته قبيل وبعيد ثورة سنة ١٩٥٢ مغلقا هذه الجرأة بشئ مما يكون قد استفاده من الإطلاع على المسرح الشعبى الإنجليزى المعاصر المعتمد على الأسطورة وخاصة ما نادى به ت . س اليوت عن طريق زميله همد الله البعير معاونه فى مسرحيته (شهربار) .

بالإضافة إلى محاولة إختلاق شخصية الفرفور بصورة لا تبعث على تخفيف وقع الأحداث قدر ما تبعث على الأسى .

١١١ — العيب الواضح فى البناء المسرحى لكل من شوقى وأباظه هو استمساكهما بالفكر الترائى حيث القافية المسيطرة التى تصيب الحوار المسرحى بالبطء والجرد ، بل انها مضطربا فى كثير من المواقف الى حشر لا لزوم له فى دفع الأحداث الدرامية بما جعل النقاد يقررون أنها لم يميزا بين المسرح الشعبى والشعر الغنائى ، إذ ظنا أن المسرح المبني على صياغة شعرية ليس إلا شعرا يعقد فى عقده ثم يوزع فى حوار بين شخصيات دون مراعاة لمرافق هذه الشخصىات مسرحيا ، وتباين هذه المواقف طبقا لاختلاف تكوين الشخصيات دراميا ، فانقلبت هذه الشخصيات برفات غنائية لكل من شوقى وأباظه لأن قصائد هما أو حوارهما — إن جاز تسميته حوارا — ليست بما يطور الفعل المسرحى .

١١٢ — انطلق مسرح الشرفاوى الشعبى مسيرا التغييرات الثورية فى المجتمع الغربى واتى عبث الطريق أمام حركة الشعر المعاصر . ملتقيا مع مشكلات

المعصر وقضاياها مناقشا لها من حيث السلطة والعدل وفلسطين طارحا الاسئلة حول الحرية والالتزام ، فلم يجد بدا من تخطي الشكل العروضي العمودي الذي درج عليه كل من شوقي وأبازة ،

إلا أن الطابع الغنائي ظل مهيمنة على مسرحه بحكم كون بدايته أحمد وواد مدونة الشعر المعاصر التي لم تكن قد تخلصت من أمر غنائية القديم .

إلا أن حوار المسرحي تميز بطغيان الشعاعية التي ذوبت من الشعر العروضي التقليدي في لغة قريبة من نثر الحياة اليومية محققا ما نادى به البوت في مسرحه الفعري عن لغة قريبة في إيقاعها الشعرية من إيقاع لغة النثر في حياتنا اليومية . ولما كان مسرح الشرقاوي في طابعه العام سياسيا ، فإن القالب التسهيلي مع شيء من البرخية التعليمية هو ما ناسب صياغة مفاهيمه السياسية التي عكست ملاحظته لأحداث عصره السياسية فتحول هذا الأمر بالصراع في مسرحياته إلى صراع خارجي يبدو خلال مؤثرات درامية على لسان شخصياته مخاطب في المنفرج المعقولة والتيقظ ، شأن مسرح المواجهة أو القضية عند بيتر بروت وبيتر قايس معتمدا على المشاهد اللامتناهية التي تتطلب إعادة تركيبها عن طريق الجمهور اليقظ كي يلمح بخط الفكرة العام الذي يربط بينها .

هذا وشخصياته المسرحية الرئيسية شخصيات مقهورة تمثل طابع عصره السياسي الأسود الذي تميز بكسرة الثورة في هذه الشخصيات لتحويلها إلى شخصيات أليفه مستكينة شأن شخصيات تشيكوف فتلاعب بها السلطة فيبدو في مواقفها شيء من الفكاهة الفرفورية المريرة أو ما يسميه النقاد المعاصرون بالكوميديا المكتبة مما ينتهي بها غالبا إزاء إحساسها بثقل وطئه الفهر إلى الانتحار أو الموت في سبيل مبادئها .

إلا أن العيب الأكبر الذي نراه واضحا في طريقة بنائه لشخصه المسرحية الرئيسية ، هي تسرب التركيز على ملامح بطولية هذه الشخصيات دراميا من بين يديه إلى شخصيات أخرى بما يسلب هذه الشخصيات الرئيسية بطولتها ويلقي بها على شخص آخر غير ذلك التي تسمى مسرحياته بها ، وذلك فيما ينخيل إلى بسبب حقوه للتكنولوجيا الغنائية التي تتعرف بتطور الحدث المسرحي من بين يديه ، وتفتصب به إلى مسارب لا حصر لها فلا يجد من وسيلة لستر شخصها إلا بإغلاق مسرحياته إغلاقا ورديا في شكل آمال مشرقة تبدو مبتسرة بعيدة عن التطور الدرامي للمسرحية .

خامسا - ويمتد المسرح القمري من الفرقاوى كآبا سياسيا إلى عبد الصبور في مأساة الحلاج ، كآبا إنسانيا يطرح قضية خلاصه الشخصى كمشقف مقهور يعاني حيرة مدمرة إزاء كثير من ظواهر عصره الأسود وكانت الأسئلة تزدحم في خاطره إزدخاما مضطربا يدفعه إلى إسقاطها على شخصية الحلاج الذي وجد في هذا به عذابا معابها لما يعانيه المفكرون في معظم المجتمعات الحديثة المجاورة وحيرتهم بين السيف والكلمة . وهو ما سبق أن ناقشه توفيق الحكيم في السلطان الحارث بين السيف والقانون - مؤثرين حمل عبء الإنسانية على كواهلهم ، جامعلا - في رأينا الشكل التسجيل إطارا لعمله - رغم إعترافه بأنه لجأ إلى الشكل التراجيدي اليوناني لأن المراجعة واضحة في ذلك الصراع المزدوج - بين الكلمة والسيف - في حرار يكاد أن يبلغ حد الذهنية التي نعرفها عند أستاذنا توفيق الحكيم مع تأثر كبير بالشاعرت . من البوت في بعض مواقف ومفاهيم مسرحيته د جريمة قتل في الكاندراوية ، وبعض من المواقف الفكاهية في مرارة ، التي تعود بنا إلى الكوميديا القومية المصرية في صورة مطورة معاصرة فيها يعرف باسم الكوميديا المكتبة أو المأساة الملهامية التي سيكون منها عبد الصبور

في مسرحياته التالية ، والتي رأيناها تكاد تبلغ الحرايات الذهنية ذات المضمون الاجتماعي والسياسي ، ففضلنا أرجاء الحديث عنها إلى الباب التالي وهو المسرح الفكري الرمزي .

سادسا - العشو الغنائي الميلودرامي - مع اختلاف نسب وجوده - ينساب في أعمال كتاب الشعر المسرحي (شوقي وأباظه) في مسرحياتهما الكلاسيكية أو الرومانسية الشكل ذات المضمون القومي السياسي ، وبالمثل هو موجود في أعمال كتاب المسرح الشعري (العقرواوي وعبد الصبور) في مسرحياتهما التسجيلية الشكل ذات القضايا السياسية والاجتماعية المعاصرة وذلك كآثر لامتداد العشو في مسرحنا الغنائي الكوميدي ووجهة الآخر الميلودرامي بتأثير ما نمارقنا على تسميته باسمه الفارس ، الذي يقوم على العشو .

ثم الجزء الأول

بمحمد الله

وبليه الجزء الثاني

محتويات

الجزء الأول

الباب الأول

المخطط الاجتماعي والسياسي للمسرح المصري
في دور التكوين

الفصل الأول : البناء الفني للمسرحية ووظيفتها اجتماعيا وسياسيا [اشتمال
المسرح على عنصر الحياة (ص ١٤) / كيف يعالج الكاتب المسرحي مادة
موضوعه ؟ (ص ١٥) ما يميز عقلية الكاتب المسرحي (ص ١٦) / الحدث المسرحي
(ص ١٧) / الحوار يخلق طابعا معينا لكل مسرحية (ص ٢٠) / حياة الكاتب
بالإبداع والاتزان (ص ٢٤) / الصراع يحكم المسرحية (٢٩) / مسرح اللاعقل
والمسرح الملحمي (ص ٣٤) / بستان الكرز والسيف (ص ٤٥) / توفر الإرادة
الواحية لدفع الصراع (ص ٥٢) / تعدد الحبكة الدرامية أو العقدة (ص ٥٣) /
العلاقة الخلاقة لدى الكاتب المسرحي (ص ٥٤) / المسرحية تمزج متعة الحياة
بآلامها (ص ٥٦) / الاستعداد والدوى وثلاثي وقع الدوى (ص ٥٧) / الفن
المسرحي الحبيب من وجهة نظر يوجين ايونيسكو (ص ٥٨) / مسئولية الفنان
المسرحي تجاه عصره (ص ٦١) المسرح يقوم على الاستفزاز (ص ٦٥)] .

الفصل الثاني : الفن المسرحي في مصر في دور التكوين - روافده وأبرز
اتجاهاته [البحث عن شكل مسرحي مصري في الفرافير (ص ٦٨) / الملامة المرتجلة

(ص ٦٩) / العلاقة بين جمهور النظارة والعرض المسرحى (ص ٧٠) / يعقوب
صنوع وعلاقته بجمهوره (ص ٧٢) / دخول الحمام لآبراهيم ومنزى (ص ٧٥) /
المسرح التسجيلى (ص ٧٧) / المخالطة بالفكر الأوروبى (ص ٧٩) / يعقوب
صنوع والفارس (ص ٨٢) / المقطوعات الغنائية فى الكوميديات الغنائية
(ص ٨٣) / الضربان والأميرة الاسكندرانية (ص ٨٨ ،
ص ٨٩) / عنصر الفرجة فى المسرح المصرى (ص ٩١) /
التصوير عند عثمان جلال (ص ٩٣) / الخدامين والمخدمين (ص ٩٥) / محمد
يمور والعصفور فى القفص (ص ١٠٠) / الميلودراما (ص ١٠١) / المصبرات
(ص ١٠٧) / عبد الستار افندى (١٠٩) / مباريات الودح (ص ١١٥) / مدرسة
الأزواج لموليد (ص ١١٦) / العشرة الطيبة (ص ١٢٠) / الفرفورية (ص ١٢٥) /
الكسار والمسرح العامل (ص ١٢٦) / سيولة الحوار المسرحى عند الكسار
(ص ١٣١) / كرميدىا الريحانى (ص ١٣٢) / المنقف المقهور عند الريحانى
(ص ١٣٩) / مسرحيات البولفار (ص ١٤٣) / اسماعيل طاصم والميلودراما
(ص ١٤٥) / فرح انطون ومصر الجديدة ومصر القديمة (ص ١٤٨) / عنصر
الوحدة (ص ١٥٢) / اللغة الثالثة (ص ١٥٦) / أسرار القصور اجساس علام
(ص ١٥٧) / ميلودراما المساوية (ص ١٦٣) / انطون يزبك والذبايح ومسرح
ابن (ص ١٦٩) / المهابة المساوية (ص ١٨٠) / الأوتشرك (ص ١٨٤) /
التأليج (ص ١٨٦) .

الباب الثانى

المسرح الشعبى والنقد الاجتماعى والسياسى

الفصل الأول : المسرح الشعبى التقليدى

١ - شوق والاتجاهات الوطنية والقومية والاجتماعية [الشاعرية فى المسرح

(ص ١٩١) / المسرح اليوناني والجانب السياسي والاجتماعي (ص ١٩٣) /
 التحول الروماني في النصف الأخير من القرن الثامن عشر (ص ١٩٥) / تأثر
 شوقي بالتهضة الأدبية بمصر في النصف الثاني من القرن التاسع عشر (ص ١٩٨) /
 القصيدة التراجيكية في مسرح شوقي (ص ٢٠٠) / تأرجح فن شوقي القصرى المسرحي
 بين الكلاسيكية والرومانسية (ص ٢٠٦) / مصرع كليوباترا (ص ٢٠٧) /
 استخدام الشخصيات الثانوية لرواية أخبار الصراع (ص ٢١٣) / الواقع السياسي
 المصرى أيام كتابة مصرع كليوباترا (ص ٢١٥) / السبب في انحراف شخصيات
 شوقي المسرحية عن مسارها الدرامى (ص ٢٢١) / الفرقورية في مسرح
 شوقي (ص ٢٢٣) / وحدة البيت والدراما الشعرية (ص ٢٢٥) / رأى فى بناء
 مسرح شوقي بفضل آخرين (ص ٢٢٦) / الست همدى (ص ٢٢٧) / درافع
 شوقي الاجتماعية في تناوله للست همدى (ص ٢٢٩) / تأثر شوقي بالمسرحية
 السلوكية منه كونجريف (ص ٢٣٤) .

... ..

ت - عزيز أباظه والاتجاه القومى والسياسى والاجتماعى

[ازدهار الشعر الغنائى بعد شوقي (ص ٢٣٨) / اشتراقات أباظه بكيفية
 بهثرته لبيت مسرحيا على السنة الشخصيات (ص ٢٣٩) رأى طه حسين فى مسرح
 عزيز أباظه (ص ٢٤٣) / المسرحية الشعرية ترفض أن تكون نثرية (ص ٢٤٤) /
 رأى الدكتور عبد القادر القط فى فرض أباظه للطابع القومى على المسار الدرامى
 لمسرحياته (ص ٢٥٠) / الفنائية المعتمدة على الألفاظ الجملودية (ص ٢٥٢) /
 فلسفة الغفاق السياسى (ص ٢٥٩) / الدكتاتورية فى شخصية قيصر (ص ٢٦٩) /
 الإطار التاريخى والمضمون المعاصر (ص ٢٧٣) / المسرحية الشعرية الاجتماعية
 (ص ٢٧٤) / الحقل الدرامى فى كل من مسرح شوقي وأباظه (ص ٢٨٤) .

الفصل الثاني : المسرح الشعرى المعاصر بين الالتزام والواقعية الرمزية

١- الشرقاوى والنقد السياسى [الصلة بين المأساة والعصر] (ص ٢٨٧) مأساة
جميلة (ص ٢٩٠) بين الملحمية والتسجيلية والأوتفكرية (ص ٢٩٣) الفئسائية
خلال الفرائح الحوارية (ص ٢٩٥) / الحوادث لا الاحداث تسيطر على مأساة
جميلة (ص ٢٩٧) / الصراع الدرامى فى المسرح الملحمى (ص ٢٩٩) معانى
السقطة المأساوية والمبارشياء (ص ٣٠٠) / امتزاز البطولة المأساوية فى مسرحية
جميلة (ص ٣٠٤) / المسرح التسجيلى (ص ٣٠٥) / الوجه والفنّاع فى المسرح
داخل المسرح (ص ٣٠٧) / مزج المرقف السياسى الخاص بالصراع فى الجزائر
(ص ٣١٤) / الفقى مهران (ص ٣١٦) / الأمير والفرفور ديجير، (ص ٣٢٠) /
المثقف المقرر بين الكوميديا والتراجيديا (ص ٣٢٤) / أمير عناكب هذا
العصر (ص ٣٢٦ ، ٣٢٧) الكوميديا الشعبية فى الفقى مهران (ص ٣٢٩) /
اللغة الثالثة (ص ٣٢٩) / انكسار شخصية الفقى مهران (ص ٣٣٢) / مشابه بين
انكسار البطولة عند الشرقاوى وانهايميتها عند تشيكوف (ص ٣٣٣) / سلمى
روح مصر (ص ٣٣٦) / تشيكوف وجوركى والصدمة الفكرية (ص ٣٤٠) /
رمز شجرة الجيز ووكر النعابين (ص ٣٤٧) / الانتكاسة فى الفصوص الثورية
بين الفقى مهران ومارا صاد (ص ٣٤٨) / عصر تشيكوف وعصر الشرقاوى
والفاهرية الحزينة (ص ٣٥٧) / الحسين لاثرا والحسين شهيدا (ص ٣٥٩) /
صورة العصر الاسود (ص ٣٦١) / قناع النفاق (ص ٣٦٥) / القهر بالحاجة
والحرمان (ص ٣٦٩) صوت الحسين (ص ٣٧٤) / العبارة فى مقتل الحسين
(ص ٣٧٦) / وطنى هكذا (ص ٣٧٨) / الشخصية بين الحياة العادية والحياة
المسرحية (ص ٣٨٥) / الخلط سمة العصر (ص ٣٨٦) / مسرحية النمر الاحمر
(ص ٣٩٣) / الصورة النهائية للفن الشعرى المسرحى عند الشرقاوى

٠ [(٢٩٤ ص)]

ب - مأساة العلاج والاتجاه الإنساني عند عبد الصبور

[لماذا اختار صلاح عبد الصبور شخصية العلاج ؟ (ص ٢٩٧) حياة
العلاج احتجاج وجداني على مفساد عصره (ص ٤٠٠) الخلق الفني الدرامي
لشخصية العلاج (ص ٤٠٢) رمز المثقف الجبان (ص ٤٠٤) الحديث عن الفقر
والجوع مرفوض بأمر السلطان (ص ٤٠٨) الكلمة والموت (ص ٤٠٨) /
السجين الثاني والعلاج (ص ٤١٠) الإنسان المقهور الموجه والمهدف السياسي
(ص ٤١٥) أين المأساة العلاجية ؟ (ص ٤٢١) الصراع في المسرحية (ص ٤٢٢) /
مهوم العلاج ومهوم عبد الصبور الفكرية (ص ٤٢٤) / التجربة الصوفية
والتجربة الفنية (ص ٤٢٧) الجوقة بين شعراء اليونان وعبد الصبور (ص ٤٢٩) /
سقطلة العلاج التراجيدية (ص ٤٣٠) / فرض مفاهيم ثورية معاصرة على
العلاج (ص ٤٣٢) / بين مسرحية العلاج وجريمة قتل في الكاتدرائية (ص ٤٣٢) /
أقوى مشهدين فكريين في المسرحية (ص ٤٣٧) تقويم المسرح القومي المصري
التقليدي والمعاصر (ص ٤٣٩)] .

محتويات الجزء الثاني

المسرح الفكري الرنزي

- مسرح توفيق الحكيم
والغنائية الرنزية التجريدية
تطور

- مسرح الحكيم الرنزي
• مسرح صلاح عبدالصبور
الواقعي الرنزي

المسرح الواقعي

- الواقعية النقدية عبد الحكيم ومحمد تيمور
- مسرح يوسف إدريس
- مسرح محمد الدين وهبة
- مسرح نعمان عاشور
- مسرح الفريد فرج
- مسرح بخايل رومات
- مسرح دكتور شاد رشدي
- مسرح لطفي الخولي



رقم الإيداع بدار الكتب ٢٦٢٧ / ١٩٧٨

ISBN

الترقيم الدول ٢٠١ - ٤٨٣ - ١



مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب